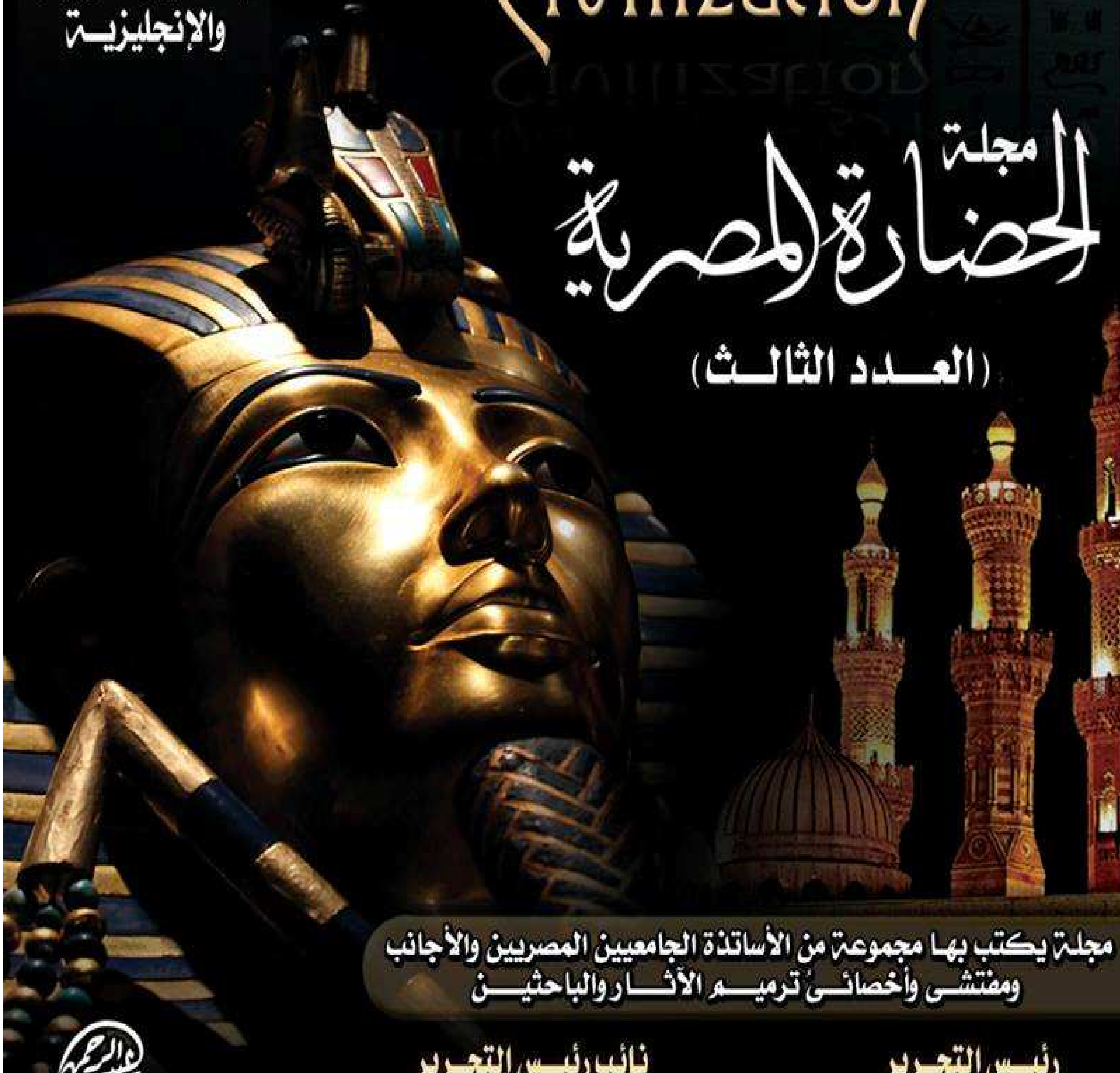
مجلة
متخصصة
في تاريخ
وحضارة مصر
في
مختلف العصور
باللغتين العربية
والإنجليزية

Eg.C
Journal of Egyptian Civilization

مجلة الحضارة المصرية

(العدد الثالث)



مجلة يكتب بها مجموعة من الأساتذة الجامعيين المصريين والأجانب
ومفتشي وأخصائي ترميم الآثار والباحثين

رئيس التحرير
د. نزيه سليمان

نائب رئيس التحرير
د. عماد أبوطالب

الفهرس

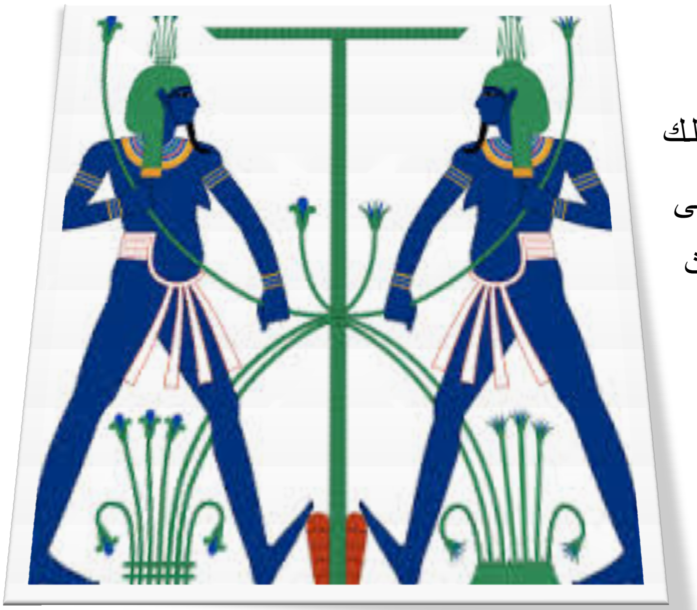
ثنائية الجنوب والشمال ... تقديم د/ نزيه سليمان

الازدوجية الجغرافية كملمح معماري

لقد ظل لقب "حاكم الجنوب والشمال *nswt bty*" مقترناً بأسماء الملوك المصريين فى فترات الدول الثلاثة "القديمة و الوسطى والحديثة":

- عصر الدولة القديمة الملك خوفو & الملك خفرع & الملك أوسركاف & الملك ببى الأول.

- عصر الدولة الوسطى الملك منتوحتب الثانى & الملك أمنمحات الأول & الملك سنوسرت الأول.



- عصر الدولة الحديثة الملك أحمس الأول & الملك تحوتمس الثالث، & الملك رمسيس الثانى & الملك رمسيس الثالث.

ولم تقتصر فكرة ثنائية الجنوب والشمال على الأسماء الملكية فقط بل تعداه إلى ألقاب أخرى مثل:-

- "**مدير العرشين في البيتين**" & & & *ḫrp nsty m prwy*.

ظهر هذا اللقب فى مقبرة "حب جفا" مقبرة (رقم١) بجبانة أسيوط "من عهد الملك سنوسرت الأول"، وكلمة *prwy* هنا تعنى القصر، وإن الإزدواجية فيها تأتى من كون الملك يحكم مصر العليا ومصر السفلى.

ثم تكررت صيغة *ḫrp nsty* فى صيغ أخرى مثل *ḫrp nsty ḥr mȝ' pr nsr*.

"**مدير العرشين** فوق منصة مقصورة الشمال" وردت هذه الصيغة فى مقبرة الحاكم "أمنمحات" (مقبرة رقم٢) فى جبانة بنى حسن "من عهد سنوسرت الأول"، و *ḫrp nsty m (i͗ȝ) t ḥb-sd tpy* "**مدير العرشين** فى وظائف عيد سد الأول" و *ḫrp nsty šm'w tȝ-mḥw* "مدير **عرشى الجنوب والشمال**".

– **"كاهن تاج الجنوب وتاج الشمال"** ، *ḥm nṯr n šmʿ-s mḥ-s* "كاهن تاج الوجه القبلى وتاج الوجه البحرى" حمل هذا اللقب الكاهن "حتب" فى بداية الأسرة الثانية عشرة و الكاهن "سمتى" من عهد "الملك أمنمحات الثانى".

كما تكررت بعض المبانى فى الجنوب والشمال، وأيضاً داخل بعض المدن، مثل مبانى الإدارة المختلفة ومن ذلك:

- الخزانة المزدوجة.

& & *ỉmy-r prwy-ḥḏ* **"رئيس الخزانة المزدوجة "** يدل هذا اللقب على وجود **خزانتان** فى مصر **وهما بيتا المال** *pr-ḥḏ* بيت الفضة"البيت الأبيض"& *pr-dšr* بيت الذهب "البيت الأحمر"، " و اختص البيت الأبيض بضرائب ودخل الجنوب، واختص البيت الأحمر بضرائب ودخل الشمال.

وقد فُسِرت (راجع عبد العزيز صالح: الشرق الادنى القديم، ج١، صـ ٢٦٨.) هذه الازدواجية بإحدى ثلاث فروض:

١- الرغبة فى تيسير الإشراف على موارد البلاد الواسعة بتوزيع مسئولية هذا الإشراف على إدارتين كبيرتين، تختص إحداهم بموارد الصعيد والأخرى بموارد الدلتا.

٢- أو أن ملوك العصر العتيق حرصوا على أن يحتفظوا للشمال بشخصية أسمية ترضي أهله وتنسيهم أنهم ذابوا في وحدة البلاد الكبيرة، ولهذا أفردوا لهم بيت مال خاص نسبوه إلى اللون الأحمر، رمزا فيما يحتمل إلى لون تاجهم القديم.

٣- أو أن البيتين كان لهما وجودهما المستقل فعلاً قبل توحيد البلاد، فأبقى الملوك عليهما مراعاة للتقاليد التي حتمت الاحتفاظ بالتاجين والانتساب إلى الربتين والشعارين.

كما كانت لطول المساحة المسكونة فى مصر والتي تقع على ضفتي النهر أثرهما فى تأكيد وجود بيتي مال فى مصر، نظرا لبدائية المواصلات والتنقل وتسهيلاً لحركة العمل فى جمع الضرائب وصرف المال فى المشروعات والإنشاءات ، كما ظهرت ألقاب أخرى تدل على هذا المعنى مثل *ỉmy-r prwy-ḥḏ nb tꜣwy* **"رئيس الخزانة المزدوجة الخاصة بسيد الأرضين"** و *ỉmy-r prwy-ḥḏ pr-ꜥꜣ* **"رئيس الخزانة المزدوجة الخاصة بالفرعون".**

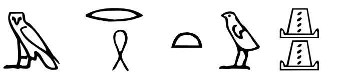
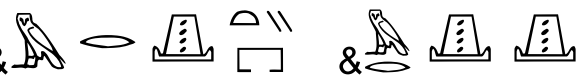
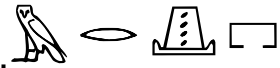
- الشونة المزدوجة:

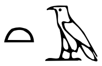
تشير الدلائل إلى أن بداية ظهور لقب رئيس الشونة المزدوجة منذو عصر الأسرة الرابعة، *ỉmy-r šnwty* **"رئيس الشونة المزدوجة"** ظهر هذا اللقب أثناء عصر الدولة الوسطى والحديثة كما ظهرت عدة ألقاب أخرى خاصة بالشونة المزدوجة مثل *ỉmy-r šnwty n nb tꜣwty* **"المشرف على الشونة المزدوجة الخاصة بسيد الأرضين"**،ولقب *ỉmy-*

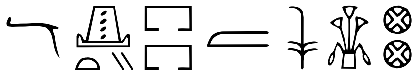
r šnwty wr n nswt **"المشرف الأعلى على شونة الملك المزدوجة"**، ولقب *imy-r šnwty n nb tꜣwy m Iwnw mḥyt* **"المشرف على الشونة المزدوجة الخاصة بسيد الأرضين فى أنو الشمالية"**، *imy-r šnwty nṯr* **"المشرف على شونة الإله المزدوجة"** ، *imy-r šnwty n ḥr bḥdty* **"المشرف على الشونة المزدوجة للإله حورس بحدتى"**، *imy-r šnwty n Imn* **"المشرف على الشونة المزدوجة للإله آمون"**.

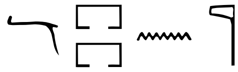
<u>كما كتب هذا اللقب بأشكال متعددة:</u>

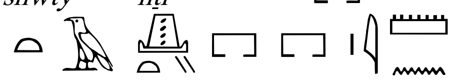
ففي عصر الدولة الوسطى كتب هكذا:

 &  ولكنه ظهر أيضاً بصيغة مفردة .

وفى عصر الدولة الحديثة ظهر دائماً بصورة ثنائية وكان يضاف إليه فى بعض الحالات كلمتى الجنوب والشمال، أما بعلامة الإضافة المفردة أو علامة الإضافة الجمع  ، وأحياناً يأتى قبله علامة المعرفة المفردة  ، ومن الصور التى ظهر بها هذا اللقب فى عصر الدولة الحديثة:

 *imy-r šnwty im šmꜥw tꜣ-mḥw* المشرف على شونتي الجنوب والشمال &

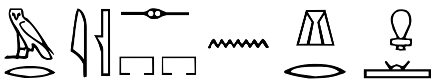
 *imy-r šnwty nṯr* المشرف على شونة الإله المزدوجة &

 *tꜣ šnwty Imn* شونة آمون المزدوجة&

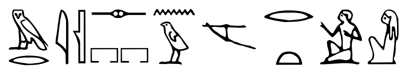
 *tꜣ šnwty* الشونة المزدوجة &  *imy-r šnwty* المشرف على الشونة المزدوجة.

<u>- مبانى أخرى:</u>

- **إدارتا ختم الوثائق (المكاتبات).**

 *imy-r iswy n ḫry ḫtm mḏꜣt* المشرف على **حجرتى "إدارتى"** ختم الوثائق أو "المكاتبات".

- **إدارتا الفلاحين.**

 *imy-r iswy nw mrt* المشرف على حجرتى عبيد الأرض "الفلاحين".

التزامن وأهميته في ترتيب ملوك الآسرة الحادية والعشرين ...

د/صفاء عبد الرؤوف .. مدرس مساعد تاريخ مصر القديمة



الحلقة الثانية

ب- مشكلة تحديد بداية الأسرة الحادية والعشرين ونهايتها.

ومنذ نهاية الأسرة العشرين حتى منتصف الأسرة الثانية والعشرين. اتبع العلماء فى مسائلة الكرونولوجى خطً معيناً يقوم على إنقاص عام أو عامين أو أكثر من فترة حكم كل ملك. ومن ثم فإنه منذ الألفين الأخيرتين قبل الميلاد تم إسقاط ما لا يقل عن ١٤٠ عاماً ترتب على ذلك اختصار التاريخ بشكل ملحوظ خلال تلك الفترة. كما هو واضح فى بردية تورين. وعلى الرغم من أن عصر الانتقال الثالث يُعد أكثر عصور مصر القديمة غموضاً من حيث البداية والنهاية إلا أن "Kitchen" لا يرجح وجود فارق كبير ما بين نهاية الأسرة العشرين وبداية الأسرة الحادية والعشرين. كما لا يعارض وجود هذا الفارق أن اثبت بالدليل الأثرى القاطع ، على أن هذه الفترة الفاصلة لن تخرج من نهاية الأسرة العشرين أو بداية الأسرة الحادية والعشرين.

أما ورقة ماير الثانية فهى غير ذات محل ثقة بين الأوساط العلمية كمصدر يُعتمد عليه فى التاريخ اذ تعتمد على التحديدات الفلكية الغير ثابتة ، والمناسبات الدينية. وبما أنه قد اتضح لنا نهاية عهد "رمسيس الحادى عشر" وتتويج "شيشنق الأول" فى نقوش الكرنك محدد بالعام ٩٣٥ ق.م فلا حاجة إذاً لتلك التعقيدات الفلكية.

أما وجود مدينة القدس من عدمه ضمن المدن التى فتحها فإن تلك قضية ذات طابع دينى للتوراة ولا تلعب دوراً أساسياً فى مشكلة البحث. أن ما يعنينا فى ذلك الموضوع أن الملك "شيشنق" قد بداء فى عامه العشرين تلك الفتوحات ومن ثم فقد أصبح واضحاً نهاية الأسرة الحادية والعشرين وبداية الثانية والعشرين.

ومما جعل موضوع التأريخ للأسرة الحادية والعشرين أكثر تعقيداً أنه تم تناوله من خلال بعض الكُتاب الذين كانت لهم طرق خاصة فى وضع نهاية الأسرة بشكل غير واضح إذ تم الخلط فيها مابين بعض الحقائق وبعض النهايات الممكن حدوثها ، وعلى ذلك لا يمكن القول بأن هناك شيئا قد تم أثباته دون الرجوع إلى مصدر أثرى موثوق به.

وقد يُرجع البعض هذا التقصير إلى إننا لا نعرف إلا القليل جدا عن طبيعة الفترة المسماه بـ"عصر النهضة". وعن طول عهد كلاً من الملك "امنوبى" والملك "اوسركون". وان الملوك الذين تم ترتيبهم في جداول التزامن ليست سوى شخصيات وردت فى بعض القوائم والتى نادراً ما يتم مطابقتها مع الآثار وبعض الوثائق من البردى والتوابيت والنذر اليسير من نقوش المعابد.

وقد سعى المؤرخون إلى التوفيق بين ما وجد على الآثار لرؤساء كهنة آمون وحكام تانيس مع المعلومات التي قدمتها لنا قوائم "مانيثون" عن الأسرة الحادية والعشرين، غير أن محاولاتهم الحثيثة لم تصمد أمام قلة الحقائق الدقيقة والتي لم توفرها الاكتشافات الأثريه الجديدة والمتعاقبة على مدار السنوات الماضية. أن الاعتماد اليوم على القوائم التى وضعها "مانيثون" لهذه الفترة لا ينبغي أن تقبل دون تدقيق.

كان هناك اعتقاداً راسخاً بأن "سيمندس"و"حريحور" و"بانحسى" يرتبطون بروابط عائلية، بل ويرتبط كلاً منهم بالرعامسة بطريق أو بأخر، غير أن البعض أرجع أصول الجنرالات الثلاثة إلى الوجه البحرى وتجمع بينهم أصول الزمالة وعلاقات ودية ومصالح مشتركة. وكانت تؤيدهم فى ذلك الملكة "تانيت أمون" التى قد تنتمى إلى نهاية الأسرة العشرين. ولكنهم اختلفوا فيما بينهم بعد إبعاد الملك عن السلطة. ويؤكد "Niwinsky" أن هذا الاعتقاد لا مبرر له وقد أدى بنا إلى الوقوع فى خطأ ميتودلوجى (منهجى) ؛ لأننا بذلك أردنا تطبيق حلول نموذجية لفترة استقرار تاريخى على أوضاع مهددة بالاضطرابات والانحلال، وكان من الأفضل افترض حلول لا نموذجية.

ويتميز كبار كهنة آمون بطيبة عن ملوك تانيس المعاصرين لهم بسهولة الترتيب والتسلسل الزمنى، لوجود نوعاً من القرابة الواضحة نسبياً، لذا فإن خط سير الكهنة يُنظر إليه بعين الرضاء من قبل العلماء. فبغض النظر عن طبيعة العلاقة التى تجمع كلاً من "حريحور" و"بعنخى" والتى تذهب فيهما بعض الآراء إلى أن "بعنخى" كان احد قواد "حريحور" وتوفى قبله إلا أن باقى تسلسل الكهنة يسير بشكل جيد.

وعلى أية حال فإن النصف الثانى من الأسرة الحادية والعشرين اكثر وضوحاً من النصف الأول الذى يفتقر إلى أدلة واضحة ومباشرة. فقد اختلط على "مانيثون" سنوات الأسرة مع سنوات بداية الأسرة الثانية والعشرين.

ثانياً - الصعوبات التى تواجه المورخين فى التأريخ لهذه الأسرة وتحديد فترات الحكم فيها.

ويمكن تلخيص المشكلات الأساسية للتزامن الخاص بهذه الأسرة فيما يلى :

أولاً : عدم وضوح صلة القرابة والنسب بين الرعامسة من جهة والأسرة الحادية والعشرين ، من جهة أخرى وما أعقب تلك الصلة من أحقية أفراد الأسرة فى الحكم.

ثانياً : وضع كبير كهنة آمون "بانجم الأول" الغير واضح حتى الآن.

ثالثاً : وضع كلاً من الملك "بسوسينيس الأول" والملك "امنؤبى" فى منتصف الأسرة.

رابعاً : عدم تحديد صلة "أستمخيب" بالأسرة الحادية والعشرين. والتى بلا شك لعبت دوراً كبيراً فى خط سير أحداثها.

خامساً : وجود العديد من الشخصيات – سواء رجال أو نساء - يحملون أسماء وألقاب مكررة. وبالإضافه إلى ما سبق توجد صعوبات الأخرى ذكرها "Niwinsky" أجملها فيما يلى :

١- صعوبة تحديد العلاقة التى تربط بين "سيمندس" و"تانت آمون".
٢- تفسير لقب "تانت آمون" سيدة الأميرات الوارد ببردية الملكة "حنت تاوى" والتى عُثر عليها مع مومياءها بخبيئة كبار الكهنة بالدير البحرى.
٣- عدم وجود اتفاق حول الشخصيات الواردة فى تقرير"ونامون" إذ لم تأخذ فيه أى شخصية لقباً محدداً.

وهذه النقاط الأساسية فى التزامن من الصعب تأكيدها بشكل قاطع أو التسليم بها إلا انه يمكن التوفيق بين ما جاء على الآثار ومقترحات العلماء.

أن مقارنة المصادر مع بعضها البعض تُظهر لنا ذلك التناقض الواضح خاصة إزاء الملوك الذين حكموا لفترات طويلة. هذا إلى جانب العديد من الأسباب التى تجعل تأريخ الأسرة الحادية والعشرين أمراً صعباً منها:

١- أن معظم الوثائق لم تُسجل تاريخاً محدداً للملك المذكور عليها.

٢- ساعدت الأوضاع المضطربة التى سادت مصر العليا آنذاك والتى أتت منها معظم الوثائق على عدم الدقة فى التاريخ.

٣- تخصيص "مانيثون" كتابه الثالث للتقاليد المنفية بمصر السفلى جعلته يضع كهنه تانيس موضع الملوك دون توضيح الظروف التى ادت الى ذلك.

٣- تضارب ألقاب كبار كهنة آمون بطيبة خاصة كلاً من "بانجم الأول" و"بسوسينيس الثالث"
بنهاية الأسرة العشرين وبداية الحادية والعشرين بدأت الأسماء الملكية تأخذ شكلاً غريب خاصة فى مقدمة الاسم فأصبحت سمه غالبة وجود مقدمة مثل "عنخ أف إن" و"جدد" و"أف عنخ" ، والأخير كان غالباً ما يسبق الاسم النسو بيتى وعلى هذا الأساس يمكن تحديد ما إذا كان الاسم ينتمى إلى الفترة الأخيرة من الأسرة العشرين أو بداية الأسرة الحادية والعشرين. تلك المقدمات أصبحت حداً فاصلاً يمكن من خلاله تحديد موقع الملك فى الأسرة سواء فى بدايتها أو منتصفها أو حتى فى نهايتها.

وقد ذكر "Petrie" أن هناك علاقة نسب بين "رمسيس الحادى عشر" الذى ولد حوالى عام ١١٨٦ ق.م و"حريحور" الذي ولد فى حوالى عام ١١٦٦ ق.م وتزوج فى السابعة والعشرين من عمره فى حين كانت زوجته "حنت تاوى" فى عامها الرابع والعشرين حينما رزقوا بالأطفال. ومن ثم فقد تكون "حنت تاوى" الابنة الصغرى لـ"رمسيس الحادى عشر" أو إحدى أشقاءه أو من عائلة احد المقربين إليه.

واعتمد "Maspero" على أكفان الدير البحرى بطيبة فى محاولته لترتيب خط كبار الكهنة وتحديد فترات حكمهم. وكانت الخبيئة مصدراً هاماً لـ"Maspero" استغلها بشكل جيد. وعلى الرغم من ذلك فإن هذا المصدر يعد فقيراً للقيام بدراسة وافية لتاريخ تلك الفترة إن لم تتوافر إلى جانبها مصادر أخرى ، وحتى العثور علي تلك المصادر ليس أمامنا سوى الاعتماد عليها ريثما يتم التوصل إلى مصدر أكثر وفرة فى المعلومات من احد العاصمتين أو أى مكان أخر.

كما يبدو أحيانا أن الاعتماد على نظام التأريخ الموجود على الضمادات "Bandages" وأربطة المومياوات قديما وغير مُجدى. إذ من الممكن أن يكون للمومياء الواحدة أكثر من تأريخ خاصة فى ظل عمليات النقل المتكررة.

ومن الصعب تكوين قاعدة يمكن من خلالها إعادة صياغة النقوش بحيث تعطى تاريخ محدد. كما يصعب أيضاً التسليم بأن تلك السنين المدونة على لفائف المومياوات تُشير إلى فترة حكم كبار كهنة طيبة على الرغم من عدم ذكر ملوك تانيس عليها.

أن اقتراح تأريخ مستقل لكل ملك من ملوك طيبة أو تانيس سوف يذهب بعيداً عن عين الصواب إذا تم الاعتماد فى ذلك على تلك التواريخ المتضاربة والمختلفة. أما فى الوقت الحاضر فلم يعد من المجدى استخدام النقوش التى على المعابد لتحديد تلك التواريخ الغير معروفه ، ولا يتم ذلك إلا عن طريق الرجوع لفترة حكم ملك يكون موثوق به تاريخياً، وعلى الرغم من ذلك فلابد من افتراض أن تلك السنوات المجهولة ربما تكون مرتبطة بفترة حكم (ملوك) طيبه، والتى تتعلق أسمائهم بتلك التواريخ. كما أن هناك احتمالاً كبيراً بوجود بعض أسماء ملوك تانيس التى كان قد تم كتابتها ومحيت بفعل الزمن. وخير دليل على ذلك المومبا رقم (١٠٥) المدون عليها العام الثامن والأربعون من حكم "من خبر رع" وهى فترة حكم طويلة وواضحة نسبياً.

الملك جد كارع إسيسى (٢٣٦٩ـ ٢٣٤١) ق.م تقريبا

بقلم: دعاء وجدي ...الباحثة في تاريخ واثار مصر القديمة



- من ملوك الأسرة الخامسة و يعتبر فى ترتيبه قبل الأخير أى قبل الملك ونيس
- طبقا لبردية تورين حكم ثمانية و عشرين عاما
- عثر على مجموعته الهرمية فى جنوب سقارة
- عثر على اسمه فى محاجر الديوريت بالصحراء الغربية و النوبة السفلى
- سجلت له بعثة إلى وادى المغارة
- إرساله لحملة تجارية إلى بلاد بونت بالقرب من جنوب باب المندب و الشاطئ الشرقى للصومال و ارتيريا و كانت مهمة صعبة و شاقة للغاية لأنه

١- كان يجب على القوات أن تعبر الصحراء بين النيل و البحر الأحمر

٢- بعد ذلك تم بناء السفن على الشاطئ غير المسكون

٣- ثم قطعت السفن مسافة ٢٠٠٠ كم بحرا بطول الشاطئ الخال من المياه الصالحة للشرب

٤- كان لابد لهم من إقامة علاقة مع سكان بونت الأصليين و الذين كانوا ينظرون إليهم بعين الحرص و الحذر

٥- كان يقود هذه الحملة قائد يسمى " باور جدت " و قد كافأه الملك كثيرا على هذه المهمة لدرجة أن هذه المكافأة كانت هامة و مجال تعليق تحت حكم الملك بيبى الثانى فى الأسرة السادسة

٦- كانت تلك البلاد البعيدة مشهورة :

أ) بالبخور الذى يستخدم فى المعابد و الطقوس الدينية

ب) الأدوات الثمينة حوالى ثلاثة آلاف عصا من الأبنوس

ت) بعض الأخشاب و الصمغ و الجلود

- قام بعمل قائمة بأسماء أسلافه الملوك و تاريخهم و مدد حكمهم و ذلك على لوحة كبيرة من الحجر و هى المعروفة باسم " حجر بالرمو "
- من أهم الشخصيات التى عاشت فى عصره **الوزير " بتاح حتب " و هو**

١- هو غير بتاح حتب صاحب المقبرة المعروفة فى سقارة

٢- هو الذى قام بتأليف كتاب عن الحكم و التعاليم القديمة وجهها إلى ولده فى مقدمة الكتاب يخاطب بتاح حتب الملك قائلا

(أيها الملك سيدى لقد حل بى المشيب و تقدمت نحو الشيخوخة و قربت أيام زوالى لقد حل الضعف و أسجل كل يوم ضمورا جديدا فى البدن و خارت قواى و أصبح لبى أو عقلى يدع كل شئ يمر لا يتذكر حتى أحداث الأمس)

فهو يطلب أن يعفى من وظائفه الرسمية لكى يستطيع أن يعد هذا الكتاب بعنوان كلمات كل هؤلاء الذين عرفوا تاريخ العصور الماضية و الذين استمعوا إلى كلمات المعبود فى الوقت الماضى (هذه النصوص تتناول ٤ موضوعات وصول الملك إلى عالم السماء و بعثه وحياته فى عالم السماء و الملك له مصير أوزير و الملك كصاحب كل السلطات)

و نذكر هنا حكمتين أو ثلاثة من تلك الحكم

١- (كم هو جميل أن يطيع الابن أباه و ما أطيب أن يأخذ الابن عن أبيه ما أوصلته إليه الشيخوخة)
٢- (لا يداخلنك الغرور بسبب علمك و لا تتعال لأنك رجل عالم، استشر الجاهل كما تستشير العالم لأنه ما من أحد يستطيع الوصول إلى آخر حدود المعرفة)
و فى آداب الحديث قال لولده

(لا تصمت تماما و لكن تحفظ و تروى قبل أن ترد فى حماس مفتعل فإن الحماس المفتعل لابد و أن يخمد و الحصيف كلما خطا خطوة أعد طريقه و مهده و إذا أصبحت رجلا ذا مقام يحضر مجلس مولاه فاحضر ذهنك فى الخير أو اصمت فإن الصمت خير لك كن عميق الفكر قليل الكلام)

(و عندما يأتى الموت فإنه يصيب الطفل الرضيع و يصيب أيضا الذى أصبح هرما و عندما يأتى الرسول أو الموت ليأخذك فيجب أن يجدك على استعداد له)

(إن ما أراده المعبود سوف يتحقق فإذا عزمت أن تحيا بالقناعة أتاك ما قدره لك و الرزق مرتبط بإرادة المعبود و الجاهل من يعترض على إرادته)

- عثر على نسخ من تعاليم بتاح حتب و التعاليم الموجهة إلى كايجمنى و بردية بريس (Prisse) فى تابوت من الخشب لأحد ملوك الأسرة السابعة عشرة فى دراع أبو النجا

يمكن مشاهدة مناظر من مقبرة بتاح حتب
http://www.youtube.com/watch?v=U2OI2kSIcec
المصادر

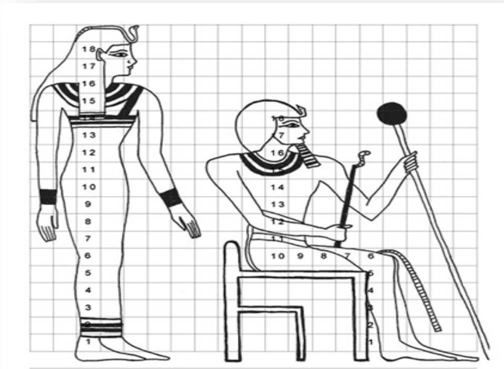
معالم تاريخ مصر القديمة للدكتور رمضان عبده على

تقنيات الفن المصرى القديم

تقديم : نورا مجدى...... الباحثة في تاريخ واثار مصر القديمة



يعد الفن المصرى القديم من الفنون القليلة فى العالم القديم التى حظيت بالاستمرارية والتنوع فى موضوعاتها على مدار تاريخه الطويل ولقد استغل الفنان المصرى القديم بيئته المحيطة به خير استغلال ليسجل لنا العديد من الموضوعات الفنية المتنوعة على مختلف الاسطح والواجهات الفنية المتاحة كالصخور وجدران الكهوف والأواني الفخارية والأدوات العاجية وعلى جدران المقابر والمعابد والتوابيت واللوحات وغيرها حيث تنوعت تلك الموضوعات مابين مناظر دينية تظهر فيها الآلهة فى علاقات مختلفة مع الملوك أو الأفراد ، أو تلك المناظر التى تصور مظاهر الحياة اليومية للمصريين كالزراعة والصناعة والصيد والرعى او تلك التى تصور بهجتهم وافراحهم كحفلات الرقص والموسيقى والألعاب ، وكان من المناظر ما له بُعد سياسى يصور الملك فيها محارباً لأعداءه ومنتصرا عليهم ، وعلى الرغم ان جميع تلك المناظركان لها جانب من الاغراض الدينية أوالسحريه إلا انها لم تخل من الابداع والذوق الفنى المتمثل فى حيوية المناظر و براعة استخدام الألوان والرموز التى تعبر عن الموضوع الفنى .



وقد ازدهر فن التصوير و النقش كما تشهد بذلك جدران المقابر والمعابد لكن لابد فى البداية أن نميز بين مفهوم التصوير و النقش ، فالتصوير هو رسم الأشكال على الجدران وتلوينها بينما النقش هو نحت الأشكال على الجدران واستخدم له المصريون عدة طرق لتنفيذ المناظر ولكن اشتهر منها نوعين وهما النقوش البارزة Relief Bas والغائرة Intaglio Relief ، وفى النقش البارز كان يتم خفض أرضية المناظر بحيث تبدو الأشكال وهى تبرز من سطح الحجر و كان يفضل استخدامه فى الأماكن الداخلية و المغلقة من المنشآت ، أما فى النقش الغائر فكان يتم نقش الاشكال غائرة فى الحجر مع بروز الأرضية عنه وكان من المفضل استخدام هذا النوع على الجدران المكشوفة والأسطح الخارجية التى تتعرض لضوء الشمس حيث يحتفظ بتفاصيل المنظر ، كما كان يفضل استخدامه على الاحجار الصلبة مثل الجرانيت والكوارتز حيث يتميز بسرعة تنفيذ المناظر على السطح المعد للنقش .

ولقد أمكن لنا من خلال بعض مناظر المقابر والجداريات غير المكتملة التعرف على الخطوات التى كان على الفنان اتباعها عند تنفيذ تلك المناظر . ففى البداية كان يتم إعداد رسم مبدئى " إسكتش " للمنظر المراد تنفيذه وذلك على قطعة

صغيرة من ورق البردي أو الجص حيث يتم تقسيم الورقة إلى عدد من المربعات الصغيرة والمساوية فى عددها لعدد آخر من المربعات المرسومة على الجدار المراد تنفيذ المنظر عليه وكان الهدف من ذلك هو تيسير عملية نقل المنظر على الجدار مع المحافظة على النسب الفنية فيه .ثم تأتى مرحلة اعداد الجدار للرسم أو النقش والتى تختلف من جدار الى آخر طبقا لخامة الجدار و جودته فعلى الجدران عالية الجودة كالحجر الجيرى أو الجرانيت كان يتم وضع طبقة رقيقة من الملاط أو الجص لتنفيذ المناظر عليها ، اما الجدران رديئة النوع والتى لا تصلح للنقش عليها فكان يتم معالجتها بوضع طبقة سميكة من الطين المعجون بالقش ثم تغطى بطبقة الملاط ليقوم الفنان بالرسم عليها بعد جفافها .

و كان يتم بعد اعداد الجدران عمل شبكة المربعات و التى تعد كخطوط ارشادية على الجدران (تشبه شبكة الرسم البيانى) لتسهيل الرسم التخطيطى المبدئى ، حيث يتم رسمها على الجدار مباشرة أو يقوم الفنان بمد حبل مشبع بالصبغة الحمراء على الجدار ، ثم يقوم الفنان برسم الخطوط الخارجية للمنظر المراد تنفيذه باللون الاحمر فوق شبكة المربعات مباشرة ، واستخدم المصريون فى تحديد المناظر طريقة أخرى لاتزال تستخدم حتى الآن عن طريق عمل ثقوب صغيرة فى الجدار لتحديد الشكل الخارجى للمنظر ثم يرش باللون الأحمر الذي ينفذ من بين الثقوب فيظهر التصميم فوق الجدار على هيئة مجموعة من النقاط المتجاورة ، وبعد مراجعة النسب الصحيحة للمنظر بالنسبة لحجم الجدار كان الفنان يقوم بتحديد الأطر الخارجية outlines للمنظر وتصحيح االأخطاء فيه باللون الأسود " وتعرف بعملية التصحيح " ، ثم تبدأ بعدها عملية النقش والتلوين بالألوان المناسبة واضافة بعض التفاصيل والنصوص الملحقة به ، ولكن فى حالة ما إذا كان الجدار من خامة رديئة وتتطلب ان يتم تنفيذ المنظر عليها بالرسم فقط دون النقش فقد كان على الفنان ان يسجل المنظر بالألوان فقط فوق طبقة الجص التى تغطى الجدار ثم يستخدم اللون الأسود فى التصحيح وتحديد الاطار الخارجى للمنظر الملون . وتكشف هذه الخطوات السابقة لنا عن اشتراك أيادٍ فنية عديدة كان لكل منها دورها فى تنفيذ المناظر مثل المصورين ، والنحاتين ، والمصحّحين بالألوان ، والكتبة لإضافة النصوص ، ومساعديهم من الصبية و المبتدئين فى المهنة.



وقد جاء تصوير الجسم الآدمى - للرجل أو المرأة – فى المناظر المختلفة على جدران المعابد أو المقابر خاضعاً لنسب جمالية رشيقة وكانت تنفذ بدقة متناهية ، وكانت هذه النسب قياسية و محددة وتختلف من فترة الى أخرى حيث كان يتم تحديد هذه النسب من خلال تمثيل الجسم الآدمي داخل شبكة - تشبه شبكة الرسم البيانى – وقد ظهرت دلالات لهذا النظام كخطوط اشارية بسيطة منذ الأسرة الخامسة (حوالى ٢٥٠٠ ق.م) على الاقل ، ثم تطورت فى الدولة الوسطى الى نظام مكون من خطوط شبكية مربعة يكون المربع فيها بحجم عرض قبضة اليد – أى شبكة قياس مقسمة الى مربعات والمربع الى أربعة أصابع - وكان الشكل الآدمى الواقف يقسم الى ثمانية عشر مربعاً متساوياً من قمة الرأس حتى أخمص القدمين وكانت

الأجزاء المميزة للجسم تقاس بعدد المربعات الشبكية فمثلاً كانت الركبة تقع عند المربع السادس (أى على ارتفاع ٦ قبضات) من خط الأرض ، وأسفل الردف عند المربع التاسع، وتوجد الرقبة عند المربع السادس عشر، وكان النظام الشبكى يزوَد الأشكال بأوضاع مختلفة غيرالوقوف مثل وضع الجلوس الذى كان يقسم فوق شبكة من ١٤ مربعاً .

ثم زادت عدد المربعات فى فترة العمارنة الى ٢٠مربعاً وقد ظهر هذا الفارق فى طريقة استطالة جسم الملك اخناتون حيث وصلت نسبة قياس الرأس وحدها الى ٤ مربعات مما أدى لكسر العديد من رؤوس التماثيل و تعرض حالياً فى المتحف المصرى ومتحف الأقصر ، ووصلت مع العصر المتأخر وبداية العصر البطلمى الى ٢١ مربعاً وانتهت مع العصر الرومانى الى ٢٢مربعاً فظهر الجسد الانسانى به استطالة وامتلاءة واضحة ظهرت بقوة فى اجساد السيدات والإلهات حيث امتلاءة الوجه والرقبة والبطن والفخذين ، وتكور منطقة الثدى ورفع المؤخرة لأعلى و كان الغرض من زيادة هذه النسب فى النقش هو انتاج نقش ثلاثى الأبعاد وكأنه يقوم بعملية دمج بين النقش والنحت وكأنه تمثال منقوش أو نقش مجسم . وهذه النسب والمعايير الفنية كانت تطبق أيضا على التماثيل ويتم مراجعتها من فترة لأخرى حتى يخرج عمل شديد الاتقان .

كما جاء تمثيل أجزاء الجسم الانسانى بعيدة تماماً عن قاعدة المنظور حيث جاء الوجه مصور بالبروفيل بينما صورت العين يقظة وهى تنظر للأمام وجاء تصوير الأكتاف من الأمام ايضا بينما تلف ثلاثة أرباع باقى الجذع وظهر محيط الردف وبطن الساق بشكل جانبى وبينما كان يتم تصويرالقدم البشرية بالقوس المرئى فى كل من القدم القريبة والبعيدة ربما لأن القوس كان مظهرا مميزا للقدم، واما تصوير اليد فإنه نتيجة لمحاولة تصوير كل الأصابع واضحة فى المنظر فقد جاء تشكيل اليد القريبة من الناظر بنفس شكل اليد البعيدة حتى لايكون هناك اصبع مبهماً أوغيرمرئى فى التصوير .

ولم تكن هذه الأبعاد والخطوط التى تحدد نسب المربعات تعتمد على الهوى الشخصى للفنان وانما تحددها الدولة فى عهد كل ملك حيث تحدد نسب الجسم بحجمه وهو صغير أو كبير فعلى سبيل المثال يوجد فى جوسق الملك سنوسرت الأول فى الكرنك (الدولة الوسطى) قائمة بأسماء اقاليم مصر العليا والسفلى بالاضافة الى نسب الارتفاعات للشكل الانسانى التى تحددها الدولة فى كل اقليم فمثلاً نسبة الذراع فى سقارة تختلف عن نسبة الذراع فى الكرنك ، وتنطبق هذه النسب والابعاد فقط على المعابد والمقابر التى تشرف عليها الدولة ، وبعيداً عن اشراف الدولة فقد كان لعامة الناس مطلق الحرية فى تنفيذ رسوماتهم حسب ذوقهم الشخصى وهو ما مثل الشكل الشعبى للفن .

وكثيراً ما كان الفنان يعمد الى بعض المعايير الفنية كالحجم واللون والوضع ليُعبر عن مكانة الشخص ووظيفته ، حيث كان يقوم برسم الأشخاص فى أحجام تتناسب مع مكانتهم الاجتماعية حيث تظهر الآلهة و الملوك في حجم كبير يفوق الأقل منهم مكانة فى العقيدة او المجتمع المصرى ، و يصور الرجال باللون البنى المائل الى الحمرة فى حجم أكبر من المرأة بينما يلون اجساد السيدات باللون بالأصفر كناية عن اختلاف طبيعة الرجل عن المرأة ، فاللون البنى المائل الى الحمرة يرمز الى سُمرة الرجل نتيجة لتعرضه لأشعة الشمس خلال عمله بينما يشير لون السيدات الاصفر الى انه نادرا ما كانت السيدات تنخرط فى مثل هذه الأعمال الشاقة خارج المنزل ، وكان الفنان يصور الأشخاص في سن الشباب مستبعدا عوارض الزمن و العيوب الخلقية حيث كان الهدف هو تصويرهم فى الهيئة التى يأملون ان يكونوا عليها فى العالم الآخر وهو ما يؤكد على مثالية الفن المصرى القديم دون الواقعية ، وصور الفنان الصبية دون سن البلوغ وهم عرايا وفى أوضاع اللعب واللهو وتزين رؤوسهم جديلة شعر جانبية وأصابعهم فى افواههم وأحيانا يمسكون بالهدهد كناية عن الطفولة.

رحلة في واحات مصر

تقديم د/نزيه سليمان

الحلقة ٢

مناطق الوحات البحرية العامة

منطقة الحيز:



تحتوي منطقة الحيز على أربع عيون وبضعة آبار صغيرة ، وعيونها هي عين العزة وعين الشيخ ، وعين التبلمون وعين الريس

ومن أهم المواقع بها :

١-منطقة بير الشاويش :-

تتكون من ثلاث مجتمعات سكنية ، يشير اليها البقايا المتناثرة من كسرات الفخار ، وبقايا المنازل ، وكان المجتمع العمراني بها محاط بشبكة من المناور وهي منظومة من الآبار الواقعة على مسافات منتظمة.

٢-منطقة قصر مسعود :

يشغل هذا الموقع قلعة من الطوب اللبن ٨١×١٨م بنيت على هضبة صخرية ، وداخل القلعة تجمع سكاني صغير.

٣-منطقة طابلا آمون :-

يعتبر هذا الموقع من أكبر المواقع من حيث حالة الحفظ الجيدة للتخطيط الأرضي للمنازل المبنية باللبن ويلاحظ امتداد جبانات كبيرة إلى الغرب والشمال من الموقع

٤-منطقة الريز :-

أكبر مناطق السكن في الواحات البحرية ويشغل الموقع حاليا القلعة الرومانية التي اكتشفها د/فخري وعلى مقربة منها توجد كنيسة قديمة.

- منطقة القصر:

واهم الاثار فيها

ا- ب- مدفن أبو منجل: أن لصوص المقابر اعتقدوا خطأ أن عظام أبو منجل في المدفن هي عظام دجاج فأطلق على المدفن مقبرة الدجاج كتبعا لهذا الاعتقاد الخاطيء وبالمدفن العديد من المناظر الفنية الرائعة مثل منظر لحتحور وهي تحيي خونسو، وبين المعبودين مائدة قرابين، وفي الصف الأسفل نرى حورس على اليسار يصب مياها مطهرة ، وعلى اليمين كان يقف تحوت ولكن صورته مهشمة تماما.وتوجد بعض الكتابات الديموطيقية ، وكذلك منظرلآمون رع برأس صقر .

٢ - مقاصير عين المفتلا في منطقة القصربالواحات البحرية:

تعتبر مقاصير عين المفتلا من أهم المباني الدينية التي يرجع إقامتها إلى عهد أحمس الثاني ، وهي اربعة مقاصير بنيت في الأسرة ٢٦ اشرف على أقامتها الكاهن الثاني للإله آمون المسمى "نرد خنوف عنخ".

بنيت ثلاث مقاصير منها من الحجر الرملي بينما بنيت الرابعه بالطوب اللبن ما عدا واجهتها فقد بنيت من الحجر الرملي، وقد استخدمت تلك المقاصير فيما بعد كمحاجر فقد نزع أهالي الواحات كتل الحجر الرملي من جدران تلك المقاصير ، لذا ضاع العديد من النقوش فيها.

٣- قوس النصر:

شيد في العصر الروماني، ويقوم هذا القوس على منصة ارتفاعها ١٢٨ قدما ، ويحيط به جدار سمكه سبعة أقدام مبني من أحجار مرتبة طولا وعرضا ، أما الكورنيش الذي كان يمتد ليحيط بالمنصة فهو من نمط جيد ويعلوه افريز به سلسلة من النتوءات.

القانون

بين بلاد النيل ..... وبلاد الرافدين

كتبه. مروه عبدالرازق محمد " ماجستير فى الآثار المصرية، وباحثة فى علم المصريات"



لقد بدأ ظهور القانون مع ظهور التجمعات البشرية التى ارتبطت مع بعضها البعض بعلاقات شتى مما استدعى وجود مجموعة من القواعد المنظمة لتلك العلاقات والتى تضبط السلوك الإجتماعى للأفراد فى المجتمع الواحد، ويعتبر تاريخ القانون من الفروع التى تهتم بدراسة نشأة وتطور النظم القانونية المختلفة والتى تزودنا فى العصر الحديث بصورة عن شكل المجتمع والضوابط التى كانت تحكمه فى تلك الفترات القديمة.

ومن الجدير بالذكر أن الباحثين استطاعوا اكتشاف الأسرار القانونية التى كانت موجودة فى المجتمعات القديمة وفقاً للمجموعات القانونية التى تم اكتشافها حتى الأن، ومن أشهر المجموعات القانونية الشرقية المجموعة القانونية الخاصة بالملك حمورابى والتى كانت معروفة بقانون أهل بابل، وتعد تلك المجموعة تجميعاً للقوانين التى كانت موجودة فى بلاده منذ العصور القديمة. وتتميز تلك المجموعة بأنها لم تنظم فى أسلوب شعرى بل كان أسلوب كتابتها أقرب ما يكون إلى القوانين الحديثة التى بين ايدينا؛ بمعنى أنها قسمت إلى فقرات وكل فقرة تحتوى على مجموعة من المواد التى تتابع حسب طبيعة المسائل التى تتناولها.



وتتكون تلك المجموعة من ٢٨٢ مادة مفصلة تشتمل على معظم الجوانب القانونية كالأحوال الشخصية من زواج وطلاق ووصاية وبنوة، والمعاملات مثل البيع والإجازة والوديعة، والجرائم مثل الإعتداء على الأشخاص والأموال، كما احتوت على بعض الأحكام التجارية والحربية. ولقد تميزت قوانين تلك المجموعة بأنها على درجة عالية من التقدم القانونى ؛ ومن أمثلة القوانين التى وجدت فى مجموعة حمورابى:

١- إذا حكم قاضى فى قضية وكتب حكمها وتبين له بعد فيما بعد أنه أخطأ فى حكمه وتسبب بحكمه فى ضرر عليه أن يدفع اثنا عشر ضعفاً لنفس الغرامة التى حكم بها، ويحرم من عمله كقاضى إلى الأبد.

٢- إذا قام عبد لشخص حر بضرب شخص حر آخر تقطع أذنه.

٣- إذا ضرب رجل امرأة حرة وفقدت جنينها بسبب تلك الضربة دفع لها عشرة شيكلات تعويضاً لها.

٤- إذا ضرب ولد والده فعلى القاضى الحكم بقطع يد الابن.

أما بلادنا الحبيبة مصر فقد عثر فيها على العديد من المجموعات القانونية والتى كان منها مجموعة قانونية تسمى بمجموعة بوخاريس وهو أحد ملوك الأسرة الرابعة والعشرين إلا أن المدونات الخاصة بهذا القانون لم ترد إلينا إلا عن طريق المؤرخين الإغريق أمثال هيرودوت وديودور الصقلى اللذان اشادا بقوانين تلك المجموعة مما لا يدع مجالاً للشك أن مصر كانت من الحضارات التى أضافت إلى تاريخ القانون منذ القدم، لاسيما أن تلك المجموعة كانت عبارة عن مجموعة من القوانين المدنية التى ابتعدت كل البعد عن الطابع الدينى، كما تضمنت الكثير من الإصلاحات فى الأحوال الشخصية وكانت قوانينها ضربة قاسية ضد الإقطاع الذى سيطر على الجانبين الدينى والمدنى؛ ومن هنا كان الهدف الأساسى لتلك المجموعة القانوية إعادة روح المساواة بين أفراد البلاد، وتعتبر تلك المجموعة القانونية أساساً لما صدر بعدها من تقنينات.

ومن أمثلة القوانين التى دونت فى المجموعات القانونية المصرية فى العصر الفرعونى:

١- المرأة المتزوجة من حقها التعاقد وتملك العقارات دون أخذ إذن من زوجها، ولها ذمة مالية خاصة بها.

٢- توزع تركة المتوفى على الابناء بالتساوى دون تميز الابن الأكبر على من هم أصغر منه ولا تفريق فى الميراث بين الذكور والإناث.

٣- يعقد الزواج بالتراضى بين الزوجين، مع وجود شرط جزائى يلتزم الزوج بدفعه للزوجة فى حالة طلاقه لها على أن يحدد هذا المبلغ فى وثيقة الزواج.

وختاماً نجد أن النظم القانونية سواء كانت مصرية أم عراقية كانت ترتبط بشكل أساسى بالظروف السياسية والإجتماعية والإقتصادية والدينية المحيطة بالمجتمع، والتى كانت تؤدى إلى تطوير ونظم القانون بمواده المختلفة لتحقيق أكبر قدر من العدالة والنظام بين أفراد المجتمع الواحد مما يساعد الدولة على الإنشغال ببناء الحضارة ونواحيها المختلفة فى ظل سيادة روح من الأمن والأمان بين أفراد الشعب بمختلف طبائعهم وإتجاهاتهم.

مصر من تكوين الارض وحتى الفتح الاسلامي

تقديم د/ نزيه سليمان

الحلقة الثانية

<u>تكوينات الزمن الجيولوجي الثاني</u>:



كم أشرنا سابقا إلى أن مصر لم تتعرض إلا لحركات غمر هامشي في نهاية الزمن الجيولوجي الأول وبداية الزمن الجيولوجي الثاني، فلم تتعرض مصر في العصرين الأولين من الزمن الجيولوجي الثاني (الترياسى والجوراسى) إلا لحركات غمر هامشي لم تتعدى الحد الشمالي لهضبة الجلالة البحرية، فتظهر تكوينات العصر الترياسي في مناطق محدودة أهمها جبل عرايف الناقة شمال شرق شبه جزيرة سيناء، أما تكوينات العصر الجوراسي فتظهر في مناطق أكثر كثيرا من سابقة مثل جبل المغارة وجبل المنشرح في سيناء، ومساحات صغيرة في الشمال الشرقي من هضبة الجلالة البحرية (خشم الجلالة) والجنوب الشرقي من نفس الهضبة، أما العصر الجيولوجي الثالث من هذا الزمن (الكريتاسي) فيغطي مساحة كبيرة من مصر حيث يظهر منها فوق السطح مساحة ٤١٠ ألف كيلومتر مربع وتختفي تحت التكوينات الأحدث مساحة ٥٠٠ ألف كيلومتر مربع، مما يبرهن على أن تكوينات العصر الكريتاسي تمثل الأساس الذي بنيت عليه ارض مصر (وهذا ما توصل إليه العلم إلى الآن)

الطبقات المهمة فى العصر الكريتاسى

أ- الخرسان النوبى:

صخور رملية متلاحمة بالأكسيد أو السليكات أو الكالسيت، وطبقاتها السفلى ترجع إلى ما قبل هذا العصر، بينما تكونت طبقاته العليا خلاله، وهي عبارة عن صخور ضعيفة يمكن تفتيتها إلى حبيبات رملية ناعمة أو خشنة متعددة الألوان بسبب احتوائها على أكاسيد متعددة، وكثيرا ما تقطعها الجدد والقواطع البركانية بسبب حدوث البراكين في عصور لاحقة، وتتميز الصخور النوبية بمسامية عاليه تساعدها على الاحتفاظ بالمياه الجوفية في باطنها، وساعدها على ذلك امتداد الأساس الأركي الغير مسامي تحتها، وتشغل مساحة الصخور الخراسانية النوبية حوالي ٢٨% من جملة مساحة مصر موزعه في الصحراوان الشرقية والغربية وشبة جزية سيناء.

ب- التكوينات الطباشيرية:

ترجع التكوينات الطباشيرية إلى العصر الكريتاسي الأعلى، وتتكون من طبقات جيرية وطباشيرية وصلصالية، وتتميز بغناها بالحيوانات البحرية الكبيرة، وقد ترسبت هذه التكوينات الطباشيرية في قاع بحر عميق يصل عمقه إلى حوالي ٥٠٠م وهذا ما يدل عليه سُمك هذه الطبقة، وكان هذا البحر متعمقا داخل الأراضي المصرية حتى ربما انه قد غطى هضبة الجلف الكبير.

- أماكن وجود التكوينات الطباشيرية فى مصر.

أ- فى الصحراء الغربية:

توجد في شكل نطاق صخري في وسط الصحراء الغربية، بين منخفضي الداخلة والبحرية، وممتد على طول الحافة الشرقية لمنخفض الخارجة، ويظهر في منطقة هضبة أبو طرطور، وعلى طول الحافة الشمالية لمنخفض الداخلة، كما توجد في منخفضي الفرافره والبحرية، وفي منطقة أبورواش.

ب- فى الصحراء الشرقية:

توجد في مواضع بشرقي ثنية قنا وفيما بين سفاحة والقصير خاصة في سلسلة "جبل ضوى" إلى الغرب والشمال الغربي من القصير، و في منطقة "جبل عطشان" و"جبل حمادات" جنوبي غرب القصير بنحو ١٠كم.

جـ - فى شبة جزيرة سيناء:

توجد في أجزاء من هضبة التيه ووسط سيناء.

الى اللقاء في الحلقة الثالث مع تكوينات الزمن الجيولوجي الثالث

براعة الفنانين القدماء فى نحت التماثيل

تمثال رع حتب ونفرت...اعضاء المجلة



مصر أم الدنيا ... مصر بلد سخى عريق .. مصر بلد الحضارات .. هذه هى مصر التى عاش بها أجدادنا الفراعنة وبنوا واسسوا أعظم حضارة شهدها التاريخ نظراً لما تمثله هذه الحضارة من سحر وغموض وإثارة . فبها إستقر الانسان على ضفتى نهر النيل منذ نحو سبعة آلاف عام قبل الميلاد وبعد أربعة آلاف عام من إستقراره فى هذه المنطقة تعلم القراءة والكتابة واقام مجتمعات عمرانية وإزدهرت مصر رغم الصعوبات والصراعات الداخلية والغزو الخارجى . فهذه هى مصر بأهلها وشعبها فقد قال عنها المؤرخ اليونانى (هيرودوت) انها هبة النيل .

ويتضح أن فكرة الحياة الأبدية وهى الحياة التى يعيشها الانسان بعد ما يموت لعبت دوراً رئيسياً فى حياة المصريين القدماء وملأت عليهم تفكيرهم إلى درجة ان الإعداد لهذه الحياة كان يبدأ بصفة عامة لدى الإنسان المصرى القديم وهو مازال فى ريعان شبابه . وكان أهم الضمانات للتمتع بحياة الخلود هو تشييد مقبرة منيعة الجوانب.

وكان المصرى القديم يصنع لنفسه تمثال ويضعه فى مقبرته ويُعتبر أن السبب فى ذلك هو إعتقاد المصرى القديم بأن روحه ستعود له مرة أخرى فى المقبرة وعندما تأتى الروح وهى ما يعرف بأسم (البا) لابد أن تتعرف على صاحبها من خلال التمثال الذى ترى فيه وجه صاحبها .

ولكن هذه النظرية لم تكن موجودة من قبل فى العصور الحجرية وعصور ما قبل التاريخ وإنما بدأت فى عصر الأسرات وغالبا منذ عصر الأسرة الثالثة فالملك زوسر صاحب الهرم المدرج له تمثال مصنوع من الحجر الجيرى وموجود حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .

ومنذ ذلك الحين إعتاد المصريين على صناعة التماثيل لذلك برع المصريين القدماء فى فن النحت فكل هذه التماثيل الرائعة لا يمكن أن تصنعها سوى يد ماهرة متمكنه .

وكان لفن النحت فى هذه العصور الفرعونية أسلوب خاص وتقنيه إستخدمها المصرى القديم لإقتلاع كتل الحجر من المحاجر وهذه التقنية تختلف بإختلاف صلابة الحجر .

فكانت الأحجار الأكثر ليونه تعالج مباشرة بواسطة الأزميل أما الصخور الصلبة فكان يعتمد فى معالجتها على الأسافين الخشبية من خلال إعداد ثقوب فى الحجر تحشر فيها الأسافين رويداً رويداً بعد بلها حتى يتشقق الحجر وفق خطوط منتظمة .

وبعد إقتلاع كتله الحجر يجرى تهزيباً لها قبل نقلها الى الورشه وكمرحلة أولى يتم تشكيل كتلة الحجر لتحديد الإطار العام لما سيصبح تمثالاً وبعد ذلك وبالتدريج تتحدد ملامح التمثال العامة ولا سيما ملامح الرأس ثم توضع بعض اللمسات الدقيقة فى بطء حتى يرى النموذج النهائى النور ثم يقوم الفنان بإبراز الذراعين والساقين عن الجسد بتوضيح كل التفاصيل ثم يصقل التمثال صقلا نهائياً .

أما الأدوات التى إستخدمها الفنانون القدماء فى صناعة التماثيل فهى فى أساسها أدوات حجرية وتضم هذه الأدوات (بريمة من الظران ومصقلة ومثقاب وعجينة للحك والصقل ومطرقة وأزميل وفى النادر القليل تستخدم المناشير النحاسية) .

أما عن مادة صناعة التماثيل فإذا صنع التمثال من الحجر الجيرى أو من الحجر الرملى ففى الغالب يتم تلوينه . ويمكن أيضا أن تصنع التماثيل من مادة (السيانيت) أى من الحجر الأسوانى أو من مادة (الكوارتزيت) أو من (الشست) أما الألبستر فيستخدم عادة فى صناعة الأوانى ويندر إستخدامه فى صناعة التماثيل كما ظهرت أيضاً التماثيل الخشبية مثل تمثال (كاعبر) والمعروف بأسم شيخ البلد .

وكما تختلف التماثيل من حيث مادة الحجر تختلف أيضاً من حيث الأحجام والأشكال وعلى سبيل المثال تماثيل الفرعون التى يتضح من خلالها أن يكون التمثال بحجم الإنسان الطبيعى أو يزيد على ذلك مثل تماثيل الملك (رمسيس الثاتى) فهذه التماثيل ينبغى أن تُمثِل مكانته وهيبته على النحو الذى يُمثّل عليه جسده فالحجم يُمثِل السلطة والقوة والهيمنة .

ويوجد شكل آخر من التماثيل وهو تماثيل الكتبة فهم دائماً فى وضع الجلوس التقليدى مع تشابك الرجلين فى إستعداد للكتابة مع وضع فرخ من ورق البردى على الركبتين وقلم من الحطب فى اليد .

وهناك شكل ثالث من أشكال التماثيل وهو كما يوجد فى تماثيل الرجال والآلهة الواقفة وهى تتخذ خطوة للأمام بالقدم اليسرى وهذا الشكل يسمى ب (الوضع الأوزيرى) .

كما ظهر نوع آخر من التماثيل فى عصر الدولة الوسطى يسمى ب (تماثيل الكتلة) حيث تبرز الرأس فقط من شكل الجسد الذى يتخذ شكل الكتلة الواحدة مثل تمثال

(القزم سنب) وهو فى وضع الجلوس وذراعيه مثنيان فوق ركبتيه وتحت ذقنه ولديه نقش بالهيروغليفية على جسده .

ويتضح أيضا أن النحاتون المصريون حققوا تأثيرات بصرية رائعة وبارزة فى أعمالهم الفنية من خلال تطعيم عيون التماثيل بغرس عيون مصنوعة من الكريستال الملون أو الأوبسيديان وهو زجاج أخضر قاتم اللون أو أسود مما يضفى على التمثال تأثيرا واقعيا ومروعا للغايه . وهذا ما هو ملحوظ بتمثال (الأمير رع حتب وزوجته) بهذا الشكل :

هذا التمثال الرائع الجذاب المصنوع بطريقة فنية تحققت فيها جميع أشكال الجودة والتقنية العالية التى توهم رائى هذا التمثال بأن(رع حتب وزوجته) أشخاص حقيقية تجلس أمامه . فما أروع يد الفنان التى مَثلت هذه التحفة العبقرية التى حازت على كل التقدير والإحترام ولأن هذا التمثال يعتبر محل إعجاب من جميع زائريه لذلك فهو يستحق الحديث عنه بكلمات عطرة وأحرف من نور .

وهو تمثال جماعى للأمير(رع حتب وزوجتة نفرت) ممثلين بالوضع الجالس وهو موجود حالياً بالمتحف المصرى بالقاهرة .



فقد عَثر على هذا التمثال (ماريت باشا) بمقبرة رع حتب فى ميدوم وكان التمثال موجود خلف جدار من الطوب بالجانب الشمالى من المقبرة وكان أثناء أعمال الحفائر بهذه المقبرة لاحظ أحد العمال وجود عدم إستواء فى أحد جدران المقبرة وذلك جعلهم يصنعون فتحة فى هذا الحائط ليروا ما خلفه ولكن الشيء المضحك أن العمال أُصيبوا بالرعب والفزع لأن أشعه المشاعل سقطت على عيون التماثيل المطعمة بألوانها الحيه إنعكس منها بريق أخافهم ومع صدق تعبير الوجهين شعروا بأنهم أمام أشخاص حقيقية .

وكان السبب الحقيقى فى جعل هذا التمثال الجماعى خلف جدار وكأنه غير موجود بالمقبرة هو أن (رع حتب وزوجته) عاشوا فى فترة حكم الملك (خوفو) الذى أصدرفرمان بمنع صناعة أى تماثيل لغير الملوك والمعبودات كما أنه

جعل رجاله يفتشون عن أى تماثيل موجودة لدى الأفراد لغير الملوك و المعبودات ويقوموا بتحطيمها لذلك خافا (رع حتب وزوجته) على تمثالهم لأنه إستغرق منهم وقت وأموال فى صناعته كما أنه ليس من السهلا أن تحطم هذه التحفة الأخاذة فقد قرروا أن يخفوا هذا التمثال . وكان التمثال موضوع بالركن الغربى من المقبرة لكن

(رع حتب) إضطر الى إعادة تقسيم المقبرة حتى يوضع التمثال بالجانب الشمالى ونظراً لأن التمثال جماعى فهو ملتصق ببعضه أى أنه كتلة واحدة ومدخل الجانب الشمالى لا يتسع لدخول التمثال كله كتلة واحدة لأنه كبير لذلك تم فصله نصفين ولهذا أصبح كل من (رع حتب) و(نفرت) يجلسان على كرسيين منفصلين .

وإرتفاع هذا التمثال حوالى ١٢٠سم وطوله ٦٩سم أما العرض ٥١ سم . والأمير (رع حتب) يجلس على كرسى له مسند ظهر يمتد إلى ما بعد الكتفين وقد سجل عليه ألقابه ومنها :رئيس الجند - كبير فلكى ايونو – رئيس الأعمال المعمارية – رئيس الجيش. بهذا الشكل ...

ويُعتقد أن الأمير (رع حتب) أحد أبناء الملك (سنفرو) وهو أول ملوك الاسرة الرابعة وأنه أخ للملك (خوفو) الذى تولى العرش بعد أبيه الملك (سنفرو) .

ورع حتب ممثل بالشعر الطبيعى وملون باللون الأسود أما عن ملامح وجهه فهى تدل على ملامح الوجه القاسى الذى يعبر عن الحزم والصرامة وذلك من مميزات فن النحت فى الأسرة الرابعة . والعين مطعمة بمادة (الكوارتزيت) والمقلة بمادة (الإبسيديان) وتتميز هذه العين بالإتساع غير أن أجمل ما فيها أنها تبدو طبيعية للغاية أما الأنف فتبدو كبيرة بفتحات صغيرة نسبيا والفم صغير ومحاط بعضلة قوية والتمثال له شارب أسود اللون وهذه من المرات القليلة التى تظهر فيها تماثيل الرجال بشارب كما أن لديه رقبة غليظة قصيرة وأذنه كبيرة نسبيا .

والأمير يرتدى قلادة فى رقبته ويحتمل أن تكون تميمة وهى شكل صغير بهيئة قلب أو ربما تكون زهرة . وأكتاف الأمير عريضة وعضلات جسده واضحة وهو يضع ذراعه الأيسر على فخذه الأيسر بقبضة يد مغلقة وفى وضع رأسى وذراعه الأيمن مثنى أسفل صدره بقبضة يد مغلقة .

والأمير (رع حتب) يرتدى نقبة قصيرة تصل حتى ركبتيه وعقدتها عليها نفسها وأخذت اللون الأبيض وقدم الأمير إلى جانب بعضها وترتكز على قاعدة حجرية خالية من أى نقوش هيروغليفية .

أما عن تمثال الزوجة وهى الأميرة (نفرت) فهى أيضاً جالسة على كرسى بمسند ظهر يمتد إلى ما بعد الكتفين وأستغل الفنان هذا المسند لكتابة إسمها ولقبها حيث أنها أخذت لقب (رخت نسو) بمعنى المعروفة لدى الملك وهو لقب حقيقى حيث أنها زوجة إبن الملك أما بعد ذلك فقد أخذت بعض النساء هذا اللقب بدون أن يكون لهم صلة قرابة بالملك .و(نفرت) ترتدى باروكة قصيرة ترتكز على العنق والكتفين ويظهر الشعر الطبيعى من أسفل الباروكة وهو أسود اللون وترتدى أيضاً إكليل على رأسها ومزين بأشكال الزهور . وملامح وجهها تبدو عليها الحزم والصرامة فالعين مطعمة بالكوارتزيت ومقلة العين بالابسيديان وعينها واسعة وتبدو كأنها طبيعية أما الأنف فهى كبيرة بفتحات ضيقة وفمها محاط بعضلة قوية ورقبتها قصيرة غليظة وترتدى قلادة عريضة تعرف بإسم (قلادة الأوسخ)والتى تتميز بأن ألوانها متعددة وجذابة . وترتدى الأميرة على جسدها عباءة طويلة حابكة تظهر مفاتنها ولونها أبيض ولها فتحة من أعلى تمتد حتى أسفل الصدر وهى ترتدى من تحت العباءة رداء آخر تظهر حمالته على كتفيها .

تضع نفرت ذراعها الأيمن فوق الأيسر بكفة يد مفرودة وهى تمسك طرف العباءة بيدها اليمنى وترتكز قدميها على قاعدة حجرية .

ويلاحظ أن الفنان المصرى القديم وضع بعض لمساته الفنية الدقيقة جعلت من التمثال تحفة فنية رائعة حيث فرق الفنان بين لون بشرة الرجل وزوجته ولأن هذا التمثال صنع من الحجر الجيرى لذلك تم تلوينه وقد لون جسد الأمير (رع حتب) بلون البشرة السمراء المحمرة وجسد الأميرة (نفرت) أخذ اللون الأبيض المصفر .

فما أعظم أجدادنا الفراعنة القدماء الذين خلفوا لنا كل هذه الحضارة العظيمة الزاخرة بأجمل المقتنيات الرائعة !.

جولة في متحف جاير أندرسون :

تقديم / ريهام زكي..الباحثة في اثار وتاريخ مصر



يعتبر متحف جاير أندرسون من الأماكن الأثرية المميزة في منطقة مصر القديمة ، و يرجع سبب تميزه إلى أنه يمثل نموذج لتجربة إعادة استخدام الأثار الإسلامية و الإستفادة منها كمتحف و مزار سياحي .

فالمتحف في الأصل عبارة عن بيتين ربط بينهما بقنطرة ، البيت الأول من إنشاء المعلم عبد القادر الحداد سنة ١٥٤٠م (٩٤٧ هجري) وهو المعروف باسم بيت آمنة بنت سالم و هى أخر من سكنته ، و البيت الثاني بناه أحد أعيان القاهرة وهو محمد بن الحاج سالك بن جلمام سنة ١٦٣١م وتعاقبت الأسر الثرية على سكنة حتى سكنتة سيدة من جزيرة كريت ,فعرف منذ ذلك الحين ببيت الكريتلية.

و قد ساءت حالة البيتين على مر السنين وكاد أن يتم هدمهما أثناء مشروع التوسع حول جامع أحمد ابن طولون في ثلاثينيات القرن الماضي (١٩٣٠-١٩٣٥م) فسارعت لجنة حفظ الأثار العربية بترميم وإصلاح البيتين ، و في عام ١٩٣٥م تقدم (جاير أندرسون) الذي كان من الضباط الإنجليز في مصر بطلب الي لجنة حفظ الآثار العربية بأن يسكن في البيتين وأن يقوم بتأثيثهما على الطراز الإسلامي العربي ويعرض فيهما مجموعته الأثرية من مقتنيات أثرية إسلامية وحتى فرعونية من بلاد أخرى كالهند و إيران على ان يصبح هذا الأثاث ومجموعة من الآثار ملكاً للشعب المصري بعد وفاته أو حين يغادر مصر نهائياً .

و البيتين – في حد ذاتهما كمبني بغض النظر عن مجموعة جاير أندرسون- من الأثار الإسلامية الهامة التي تمثل نموذج للبيوت الإسلامية في القاهرة قديماً و تتمثل فيهما روعة العمارة الإسلامية و توظيف العناصر المعمارية و تطويعها لراحة أهل البيت .

على سبيل المثال : شكل المشربيات الخشبية التي تمكن أهل البيت من النظر للخارج و منع حدوث العكس ، كذلك تصميم الحرملك (الجزء الخاص بالحريم) و منحه خصوصيته ، و تقسيم العناصر المعمارية التي تسمح بدخول الشمس و التهوية بشكل معتدل ، و أرضية البيت الرخامية .

و تعتبر هذه العناصر دليلاً على مدى إزدهار عمارة البيوت الأثرية في هذا الوقت ، فزخرفة الأسقف الخشبية تعتبر من الروائع الفنية ، كذلك المشربيات و المشرفيات ، و الزخارف الجصية على الجدران .

أما عن مجموعة أثار (جاير أندرسون) المحفوظة بالمتحف فهى لا تمت بالبيوت بصلة تاريخية أو حضارية، بل هى مجموعة من الأثار المتنوعة التي جمعها الضابط الإنجليزي طول حياته بإعتباره هاوياً و محباً لتجميع الأثار ، وتتنوع ما بين الاثار المصرية القديمة – خاصة من العصرين اليوناني الروماني و الحقبة القبطية و تضم مجموعة من التماثيل الصغيرة لمعبودات مصرية و يونانية ، و مجموعة من المسارج الفخارية و عملات يونانية ، كما يوجد أثار أخرى من

الهند و إيران أغلبها منسوجات و لوحات ، و أيضاً مجموعة من الكتب و المخطوطات القديمة ، و مجموعة من السجاد يدوي الصنع و غيرها قام بتجميعها (جاير أندرسون) كمحب للأثار و الأعمال الفنية ، فضلاً عن اثاث البيت الخشبي حيث قام (جاير أندرسون) بتأثيث البيتين ليعيش فيهما و ترك المنزل بمحتوياته للحكومة المصرية.

أهم قاعات متحف جاير أندرسون :

- الحجرة الدمشقية
- قاعة الإحتفالات
- المقعد الخاص
- حجرة الحريم
- القاعة الشتوية
- القاعة التركية
- السبيل
- الكتاب

كما يوجد عدة شرفات علوية ، و ملحق بالمتحف حديقة .

هذا الموقع يتيح جولة افتراضية ثلاثية الابعاد في المتحف :

http://www.3dmekanlar.com/ar/gayer-anderson-museum-house.html

- بعض المراجع للإستزادة :

موقع الهيئة المصرية للسياحة

http://ar.egypt.travel/attraction/index/the-gayer-anderson-museum

هذا الموقع يتيح جولة افتراضية ثلاثية الابعاد في المتحف :

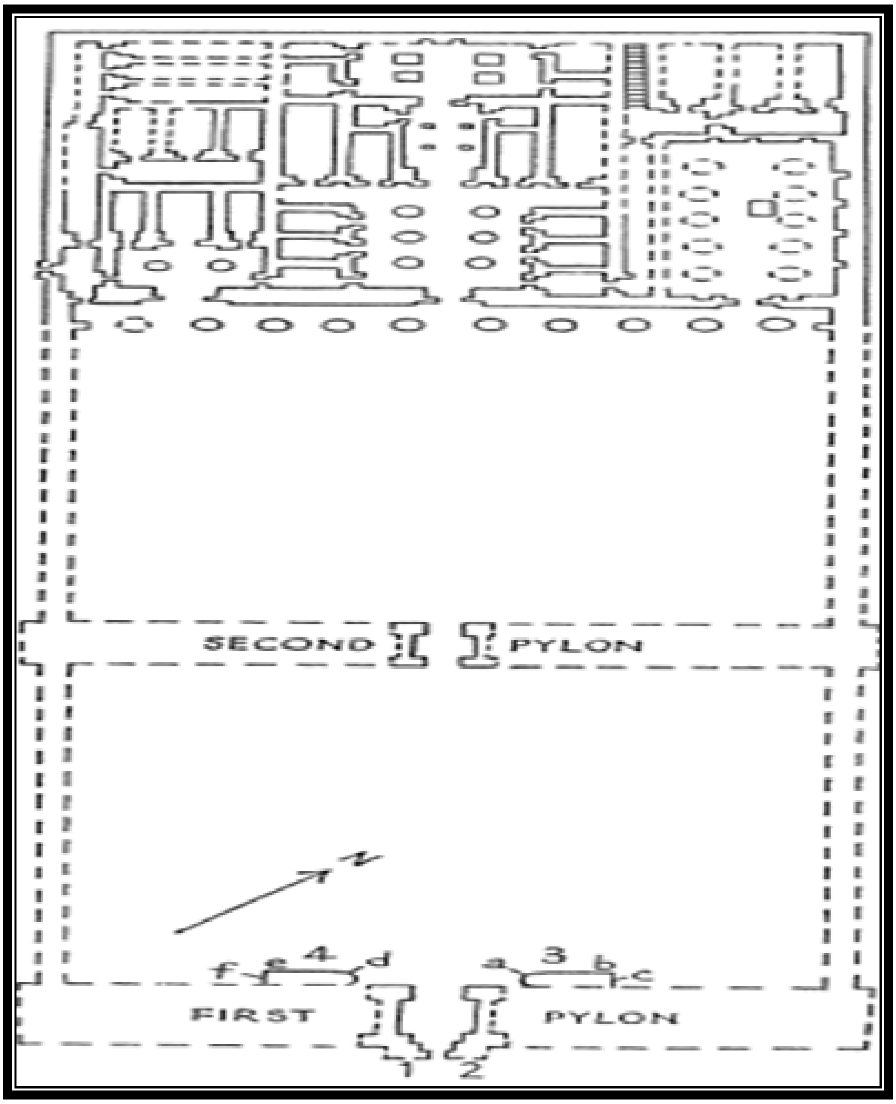
http://www.3dmekanlar.com/ar/gayer-anderson-museum-house.html

صفحة المتحف على موقع الفيس بوك للتواصل الإجتماعي :

https://www.facebook.com/MthfJayrAndrswnGayerAndersonMuseum

معبد سيتى الأول بالقرنة

تقديم د/ نزيه سليمان



عبارة عن صرح ذى برجين، بينهما مدخل، يؤدى إلى فناء كبير، ثم صرح ثانى عبارة **عن برجين بينهما مدخل**، يودى إلى فناء فى نهايته صفة، وفى جدار هذه الصفة ثلاث مداخل، يؤدى كل منها إلى جزء من المعبد:

المدخل الأوسط: يؤدى إلى قدس الأقداس، وهوعبارة **عن بهو به صفان من الأساطين**، فى كل صف ثلاثة أساطين وعلى **كل من جانبيها أربع قاعات جانبية**، ثم ردهة مستعرضة، وثلاث مقاصير للزوارق المقدسة، **على كل من جانبيها قاعة طولية**، وكان فى المقصورة الوسطى المخصصة لأمون **أربعة أعمدة فى صفين ولها قاعتان جانبيتان**، ثم قاعة **بها أربعة أعمدة فى صفين، وعلى كل من جانبيها غرفتان جانبيتان، وفى مؤخرتها نيشتان.**

يؤدى المدخل الشمالي: من الصفة **إلى صالة بها صفان من الأساطين** وخلفها ثلاث مقصورات لثالوث طيبة.

يؤدى المدخل الجنوبى: إلى صالة بها أسطونان، ثم ثلاث مقصورات لثالوث طيبة، خلفها ثلاث مقصورات أخرى.

الملامح والعناصر الفنية لفن النحت اليوناني

تقديم / أماني طه شلش..... مفتشة إثار

كان يونان أيونيا أول من عرفوا فوائد جعل الثياب عنصراً من عناصر صناعة النحت. ذلك أن الفنانين في مصر والشرق الأدنى كانوا يجعلون الأثواب جامدة ملتصقة بالجسم، ولم تكن تزيد على مئزر حجري كبير يخفي الجسم الحي، ولكن المثالين اليونان في القرن السادس أدخلوا الثنايا في الأقمشة، واستخدموا الثياب للكشف عن مصدر الجمال الأول وطرازه وهو الجسم البشري الصحيح السليم.

وكان ملمح العري من الملامح الفنية المميزة لفن النحت اليوناني عن فنون الشرق القديموهو ملمح اختص بهالفن اليوناني عن غيره ، ولكن التزم النحات بحدود في تمثيله للأشخاص في عريهم، فقد ظلت هذه التماثيل قاصرة على الذكور لأكثر من قرن منذ بدأ هذا الفن، ولم يظهر نحت لأمرأة عارية إلا في القرن الخامس ق.م. وأيضا يظهر هذا الأسلوب في نحتاالآلهة، فالآلهة الذكور تظهر عارية أما الآلهات فيظهرن في رداء إلا في حالة إلهة الحب عند اليونان"أفروديتي" فكانت تماثيلها في الغالب عارية.

وقد انفرد النحات اليوناني بدراسة تشريح الجسد البشري ، ولذلك فنجده اهتم بالأوضاع الفنية التي تبرز جمال الجسم وحركات العضلات وإبراز أشكالها .

قام هذا الفن على الواقعية في النحت ، حيث أن النحات كان يصنع تماثيله مقاربة للطبيعة وبعيدة عن التصنع ، ويخضع لقوانين النسب والمنظور ، وكان هذا الفن حركي لا يقوم على التناظر والتوازن كما نجده في الفن المصري القديم ،

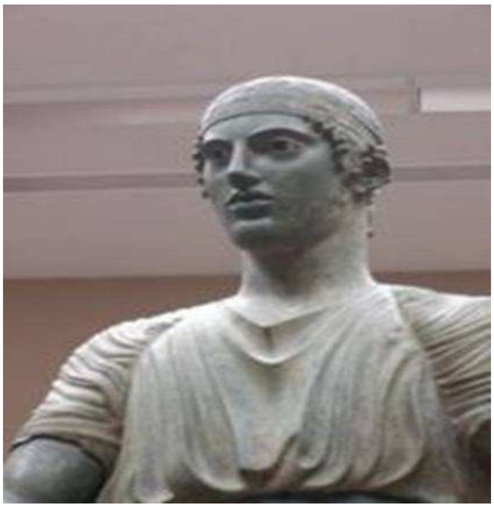
وقد تميز فن النحت اليوناني بالتعبير الصريح في تصوير الواقع اليوناني بطريقة بحتة ، حتى وإن كان ذلك يشير إلي إنحراف أخلاقي مثل ميل الرجال إلي الصبية الذي كان معروفاً في المجتمع اليوناني. وخير ما يمثل هذا التعبير الصريح في إنحراف المجتمع اليوناني هو تمثال كبير الألهة "زيوس" وقد حمل الصبي "جانيميديس" ومع الصبي الهدية التقليدية التي كانت تقدم للصبي المحبوب وهي الديك، وهذا يوضح أن الفن اليوناني لم يختبئ وراء الرمز في تصوير ما يراه أو ما يعتقده المجتمع بل كان يعتبر عنه بشكل صريح.



زيوس يحمل الصبي جانيميديس من التيراكوتا

من العصر الأرخي بمتحف أولمبيا

ونجد أيضاً من ملامح هذا الفن ظهور التماثيل اليونانية بالحجم الطبيعي ، بالإضافة إلى اهتمام النحات بنحت ملمح الوجه بكل دقة وبكل تعابيره سواء في التماثيل الكاملة أو النصفية ، وهذا عكس لنا حجم التطور الذي بلغه هذا الفن ، ونجد من هذه التعابير الابتسام أو في مرة أخرى ينحت الوجه بأسلوب حركي عكس باقي الجسد الجامد الحركة كتمثال سائق العربة الذي يعود لبداية القرن الخامس ق.م وهو من البرونز وقد حاول النحات فيه بأن يجمع بين السكون والحركة البسيطة التي تتمثل في لفتة الرأس ، وأيضاً نجد تعبير الهدوء الواضح على الوجه بالرغم من حركة العنيفة التي يقوم بها اللاعب كتمثال رامي القرص الكامل للنحات "ميرون" في منتصف القرن الخامس ق.م، وكتمثال نصفي يرجع لحوالي ٤٤٠ ق.م للفنان "فيدياس" للآلهة "أثينا" .



تمثال سائق العربة من البرونزبمتحف دلفى

من ٤٧٥ – ٤٧٠ ق.م

بالإضافة إلي أن النحات اليوناني اهتم بنحت تماثيل الآلهة وتماثيل الأبطال الرياضيين المولع بهم ، حيث كان النحات اليوناني مولعاً بالبطولة وأيضاًكان النحاتون اليونان مهتمين بمتابعة الألعاب الرياضية حتى يتمكنوا من دراسة الانفعالات النفسية التي يشعر بها اللاعبون عندما يقومونبحركاتهم الرياضية المختلفة، وبذلك أضفوا على تماثيلهم القوة والحيوية الطبيعية.



الملامح والعناصر الفنية لفن النحت الروماني

فن النحت الروماني تطبعبالطابع العملي في تنفيذ بعض عناصر هذا الفن بأستخدام خداع النظر،والاهتمام بتصوير الشخصيات التاريخية الرومانية ، والحرص في تسجيل الأحداث التاريخية ، والدعاية السياسية لقدرة روما الحربية لمختلف الشعوب ، والميل لاستخدام القيم القياسية لإبراز الملامح الخاصة ، كل تلك

العناصر التي تبلورت في مجال النحت الروماني خلال العصر الجمهوري عكست مشاعر رومانية تمجد الأصول الرومانية التي حققت كل هذه الانتصارات.



تمثال لأغسطس من بريمابورتا،القرن الأول

حضـــــارة الـــــيونان ج٢

تقديم / محمود حسين النوبي . مفتش اثار



الحضاره الموكينيه :

تعتبر هذه الحضاره هى ثانى الحضارات المؤثره فى بلاد اليونان بعد الحضاره الميونيه بل انها تعتبر امتداد طبيعى للحضاره الميونيه وتنسب الحضاره الموكينيه الى مدينه موكيناى (Muconae) التى كانت قائمه على ارتفاع تسعمائه قدم من سطح البحر فى سهل ارجوليس بالبلونيز وهى تشبه الى حد كبير الحضاره الكريتيه وكان سكان مدينه موكيناى ينطقون باللهجه الاخيه القديمه ونشبت منذ ذلك من خلال الكتابات التى وجدت على الالواح الفخاريه الصغيره هى الاخيه القديمه والتى تدخل فى اطار اللغه الاركاتيه القديمه وقد عرفهم هوميروس فى رواياته بأسم الاخيين كما تردد اسم بعضهم على بعض النصوص المصريه ولا سيما فى عصر الدوله الفرعونيه الحديثه والحيثيه القديمه وقد افترض انهم اسهموا بدور كبير فى تطور الحضاره الموكينيه التى كشفت عنها الحفائر فى بلاد الاغريق وكان الموكينيون يتحدثون ايضا لغه اغريقيه وبالتالى فهم اغريق وبالتالى فأن الحضاره الموكينيه جزءا من الحضاره الهيللينه ، وعلى اى حال فأن فى الفتره بين منتصف القرن الخامس عشر والقرن الثانى عشر قبل الميلاد تقريبيا اصبح اغريق موكيناى ساده بحر ايجه وانتشرت منتجاتهم على مساحه شاسعه حتى وصلت للشام ومصر، وتعد دراساتنا للمجتمع الموكينى هى اساس اللوحات والمقابر والقلاع والقصور والفخار وتظهر لنا شعبنا محبا للقتال ومنظم تنظيما قويا فى ممالك مستقله هذا ولم تعطنا اللوحات الموكينيه اى نصوص ادبيه او عقود او مراسلات او معاهدات بين الحكام ، ويوجد لدينا وثائق ومنها تسجيل الحسابات وقد كان مصدرها الادوات المختلفه التى كانت قائمه بقصور "كنسوس" و"بولوس" "وموكيناى " وهى تشمل على قوائم الملكيات والمخازن والماشيه وقطع الاثاث والموظفين والعمال والجنود والرسوم التى كانت تدفع للحكام او القرابين التى كانت تقدم للالهه وكانت يستخدم هذه الوثائق فى تسهيل حسابات القصر من اجل ذلك فهى تلقى اضواء على الحياه الاجتماعيه وكان الملك ولقبه "الهرمى " يقيم فى قصر متين حصين وكان يترأس على مجموعه من الموظفين وكان يشرف إشرافا تاما على جميع الانشطه وكان يدير اراضى الدوله ويوزع على اصحاب المهن والعمال كما يدير امر المراسم الدينيه وكان ايضا رأس القوه العسكريه ، على جانب اخر اظهر الاغريق فى تلك الحضاره تذوقا راقيا للفن وقد ورثوا فنون "كريت " التى زدتهم بنماذج وتقاليد فنيه ولكنهم طبعوا هذه الفنون بطابعهم الخاص وجمعوا بين الملاحظه للواقع والمقدره على التجربه .

وبالنسبه للديانه فقد عبد اغريق هذه الفتره الباكره نفس الالهه التى قدمها خلفهم الاقربون وقد كشفت لوائح (linear13) عن اسماء الالهه التى كانت تعبد فى الالف الثانيه قبل الميلاد ومنها "زيوس"و"هيراً" وكان لهذه الالهه كهنه وكاهنات كانوا يحملون نفس اللقب وهذه الالقاب خلعها عليهم اغريق العصر ؟ ولكن كيف اختفت سريعا هذه الحضاره التى استمرت طويلا وهذا المجتمع الموكينى الذى يبدو مستقرا وطيد الاركان وللاجابه على هذا السؤال نجد مجىء الغزو الدورى الذى تسبب فى تدهور تلك الحضاره الموكينيه بقد جاء الدوريون فأطاحوا بأمراء الاخيين ودمروا قصور "موكيناى " و"تيرنس" وقلبوا شبه جزيره البلقان رأسا على عقب ومن ذلك انتهت الحضاره الموكينيه لتبدا بناء حضاره جديده بمعالم مختلفه

منطقة الاشمونين

تقديم/ هشام عبد المحسن الصغير....... مفتش اثار



تقع مدينة الأشمونين بمحافظة المنيا بمركز ملوى على النقيض من المحلات العمرانية الفرعونية السابقة على الضفة الغربية من النيل فى وسط النطاق الزراعى ،وليس على تخوم الصحراء كما هو الحال فى المحلات القديمة.

تبعد مدينة الأشمونين عن قرية البياضية التى تقع على الضفة الغربية للنيل بحوالى (٩) كيلومترات، ويحيط بالتل الأثرى حاليا قرية الأشمونين السكنية وعزبة سيف باشا وقرية التابوت وعزبة الإدارة .

لا نعرف الدوافع التى كانت وراء اختيار المصرى القديم لموقع مدينة خمنو وسط السهل الفيضى على الضفة الغربية للنهر ، ولكن بصفة عامة كانت هذه المنطقة منذ بداية التاريخ الفرعونى موطناً لتجمعات سكنية كثيفة تركت بصماتها فيما تبقى اليوم من آثارها ، وربما رجع ذلك إلى ظروف تتصل بسيطرة إله من الآلهة على أقرانه ،أو كما يُعتقد أن هذا الموقع لم يكن مكاناً لجحوتى إله الحكمة فحسب ؛ بل كان أيضاً موطناً لجميع الآلهة التى عرفت حينذاك .

فهذه المنطقة كانت منطقة مقدسة بالنسبة للتجمعات السكانية المعاصرة فى ذلك الوقت ، ويمكننا من الناحية الدينية (مع عديد من التحفظات) من ناحية الكم والكيف بمنطقة الشرق الأوسط كمهبط للديانات

الأهمية الدينية للمدينة

كانت لمدينة خمنومدرسة دينية خاصة بها ذات تعاليم تختص بها عن المدارس الأخرى ، ولم تصلنا الكثير من المعلومات عن تلك التعاليم ، فصارت تلك المدرسة مجهولة وتنحصر معلوماتنا عنها فيما وصلنا عن طريق طيبة التى تشير الأساطير إلى تسرب بعض آلهة خمنو إليها ، ومن هذه الآلهة آمون الذى جعلت منه طيبة أحد أفراد تاسوع آلهتها والخالق الأول لها جميعاً.

وقد إزدادت أهمية مدينة خمنو عندما إنتقلت إليها عبادة الأيبس رمز تحوت الذى أصبح معبود المدينة الرئيسى ونجد أن خمنو كانت لها أهمية دينية كبرى منذ بداية الخلق حيث أن لها نظرية خاصة بها عن بداية خلق الكون

كانت لمدينة خمنومدرسة دينية خاصة بها ذات تعاليم تختص بها عن المدارس الأخرى ، ولم تصلنا الكثير من المعلومات عن تلك التعاليم ، فصارت تلك المدرسة مجهولة وتنحصر معلوماتنا عنها فيما وصلنا عن طريق طيبة التى تشير الأساطير إلى تسرب بعض آلهة خمنو إليها ، ومن هذه الآلهة آمون الذى جعلت منه طيبة أحد أفراد تاسوع آلهتها والخالق الأول لها جميعاً.

الأيبس رمز تحوت الذى أصبح معبود المدينة الرئيسى ونجد أن خمنو كانت لها أهمية دينية كبرى منذ بداية الخلق حيث أن لها نظرية خاصة بها عن بداية خلق الكون وهى :-

<u>المعبود جحوتى (تحوت)</u>

نال المعبود جحوتى شهرة واسعة خلال العصر الفرعونى والعصر اليونانى الرومانى حيث أن وظائفه المتعددة جعلت أحد أهم المعبودات المصرية ، وجعلت منه معبود محبب للشعب لما له من صفات طيبة ومن أبرز وظائفه أنه كان إله القمر الذى ينير العالم فى الظلام الذى يتسبب فيه ست.

ونجد أن تحوت كان يقوم بإظهار القمر ليلاً أما فى النهار فكان يتحول إلى العين الكاملة لحورس ، ففى القصص الفلكى الذى يتحدث عن الصراع بين قوات الضوء ممثلة فى حورس إبن أوزير وبين الظلام أو القوة المعادية له (ست) وهى نفس القوة التى حاربت أوزير نفسه ، وهنا نجد تحوت يساند حورس ضد ست وعندما إنفصلت عين حورس وجدها تحوت على الشاطىء الأقصى لبحيرة (نخا) فحملتها أجنحة أيبيس تحوت إلى حورس وهى العين اليسرى التى تمثل القمر .

الزخارف المميزة للفن الإسلامى ج٢

بقلم/ أحمد المنسى مفتش أثار إسلامية

تحدثنا فى العدد الثانى عن الزخارف المميزة للفن الإسلامى، وأوضحنا أن الزخارف المميزة للفن الإسلامى تنقسم إلى:-

١- الزخارف النباتية.
٢- الزخارف الهندسية.
٣- الزخارف الكتابية.
٤- زخارف الكائنات الحية وتنقسم إلى:
أ- الزخارف الحيوانية.
ب- زخارف الطيور.
جـ - الرسوم الآدمية.

د- الزخارف الخرافية.

هـ- زخارف الأسماك.



وتحدثنا بالفعل عن إثنين من الزخارف وهما الزخارف (النباتية والهندسية)، ويأتى موعدنا الأن للحديث عن عنصر أخر من عناصر الزخرفة الإسلامية ألا وهو (زخارف الكائنات الحية)، وسنتحدث العدد القادم عن العنصر الرابع والإخير من عناصر الزخارف المميزة للفن الإسلامى وهو (الزخارف الكتابية) بعون الله تعالى.

إبتعد الفنان المسلم فى بادئ الأمر عن الزخرفة بإستخدام رسوم الكائنات الحية نظراً إلى كراهية الإسلام لتصوير الكائنات الحية، وورود بعض الأحاديث النبوية بهذا الشأن، وظهرت رسوم الكائنات الحية على العمائر والفنون التطبيقية الإسلامية منذ القرن الأول الهجرى السابع الميلادى، ونجد رسوم آدمية تشغل قصير عمرة... وغيرها، كذلك إتجه الفنان المسلم إلأى رسم الطيور والحيوانات، كما حرص الفنان المسلم على رسم الكائنات الخرافية المحورة عن الطبيعة.

وعن زخارف الكائنات الحية فتنقسم إلى:-

أ- الزخارف الحيوانية:-

إنتشرت هذه الزخرفة فى الفن الإسلامى ولكنها بعدت بعض الشئ عن الأماكن المقدسة مثل العمائر الدينية، إلا أنها وُجدت ممثلة فى الفنون التطبيقية، ويتضح ذلك فى إبريق مروان بن محمد الذى يعلوه بعض الزخارف الحيوانية، (حيث تَشكل صنبوره على هيئة ديك يصيح).

كما وجدنا فى حمام الصرخ منظر يمثل أسد ينقض على غزال.

كذلك نرى صورة أرضية من الفسيفساء من قصر خربة المفجر بالأردن فى العصر الأموى قوام زخرفتها شجرة تفاح كبيرة وإلى اليمين منها أسد يفترس غزالاً وفى الجانب الأيسر نجد غزالان يأكلان بعض النباتات.

ونجد هذا النوع من الزخارف قد إنتقل بقوة إلى التحف الزخرفية فى العصر العباسى.

وقد إتسم العصر الفاطمى برسوم الحيوانات بسخاء ولا سيماء على التحف الخزفية.

وإتسم العصر الايوبى بقلة منتجات هذا العصر نتيجة ل:-

- إنشغال الأيوبين بالحروب مع الصليبين.
- هجرة معظم الفنانين الشيعه إلى بلاد فارس.

وفى العصر المملوكى أصبحت الرسوم الحيوانية قليلة لإهتمامهم بالرسوم الهندسية والنباتية والكتابية.

وظهر الإهتمام بهذه الرسومات فى العصر العثمانى.

ب-زخارف الطيور:-

إنتشرت هذه الزخرفة فى الرسوم والزخارف الإسلامية فى الفترة المبكرة فوجدت ممثلة على الأنسجة وخاصة نسيج الفيوم.

كما وجدت فى العصر العباسى وخصوصا فى القرنين الثالث والرابع الهجرى على شبابيك القلل.

وعلى الخزف ذو البريق المعدنى فى العصر الفاطمى وعلى بعض الفنون التطبيقية الأخرى.

وفى العصر الفاطمى ظهرت على المنتجات الخزفية، وأخذ الرسم يميل إلى الطبيعة وإتسم بالحيوية وإن كانت هذه المنتجات قليلة.

وإتسم العصر المملوكى أيضا بإستخدام زخارف الطيور، وإستخدامها فى بعض القطع الخزفية المرسومة تحت الطلاء.

وإستخدم ذلك العنصر أيضاً فى العصر العثمانى حتى أنه كتب الفنان حروفه فى مجملها على شكل طيور، كما نراها أيضاً فى رسوم الطغراء.

جـ زخارف الأسماك:-

أخذ هذا العنصر من الفن البيزنطى وظهر على الفن منذ القرن الأول الهجرى فنجده على منتجات النسيج والأخشاب وخاصة فى إقليم الفيوم.

وأستخدم هذا العنصر كعنصر زخرفى رمزى فى الديانة المسيحية، إذ دعت الحاجه نتيجة الإضطهاد الدينى من جانب الرومان إلى الرمزية وإستخدام الرمز للتعبير على ديانتهم، ومن تلك الرموز "السمك وعنقود العنب..."

وكثر إستخدامه فى دويلات الدولة العباسية خاصة منتجات النسيج والخزف.

كما إستخدم فى الفن الفاطمى وشاع إستخدامه على الخزف ذو البريق المعدنى.

كذلك إستخدم فى العصرين الايوبى والمملوكى.

ولم يتجاهل العصر العثمانى هذا العنصر فكثر على خزف أزنيك رودس.

كذلك أستخدم هذا العنصر فى بلاد الأناضول خاصة عصرى الدولة الصفوية والتيمورية.

د- الرسوم الآدمية :-

لم يستخدم المسلمون هذا العنصر فى الأماكن الدينية، ونجد فى الفترة المبكرة قلة إستخدام الرسوم الأدمية.

وشاع فى العصر العباسى إستخدام هذه الرسوم على كثير من التحف، وبالأخص فى رسوم حمام الصرخ ورسوم الخزف ذى البريق المعدنى فى مصر والعراق، ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بنماذج تدل على ذلك.

ومثلت الرسوم الأدمية فى العصر الفاطمى على كثير من أنواع الخزف.

وفى العصر الأيوبى لم يترك الفنان هذه الرسوم وإستخدمها.

ولقد شاع إستخدام الزخارف الأدمية فى زخارف فنون الدولة السلجوقية والدولة المغولية الهندية المعاصرة للفترة الفاطمية والأيوبية والمملوكية بمصر.

وفى العصر العثمانى أستخدمت الرسوم الأدمية، وشاع إستخدامها فى المخطوطات.

وظهر فى عهد الدولة العثمانية فناً جديداً، وهو رسوم الصور الشخصية، ويحتفظ متحف طوبقاى بوسراى بإستانبول، ومتحف الأرشيدوق رينر بالنمسا، بكثير من تلك الصور.

هـ - الزخارف الخرافية :-

وتنقسمت إلى :-

أ- الزخارف الخرافية المركبة. ب- الزخارف الخرافية.

أ- الزخارف الخرافية المركبة:-

١- حيوان برأس طائر.

٢- طائر برأس أدمى أو حيوانات.

ب- الزخارف الخرافية :-

١- العنقاء.

٢- التنين.

إلى اللقاء فى الجزء الثالث والأخير والرزخارف الكتابيه مع نبذه على بعض أنواع العقود

المسجد النبوي، أو مسجد النبي، أو الحرم النبوي

بقلم/ أحمد محمد حازم .. أخصائي ترميم ..المتحف القومي بالآسكندرية

قصة بنائه:



أسس النبي المسجد في ربيع الأول من العام الأول من هجرته ، وكان طوله سبعين ذراعاً، وعرضه ستين ذراعاً، أي ما يقارب ٣٥ متراً طولاً، و٣٠ عرضاً. جعل أساسه من الحجارة والدار من اللَّبن وهو الطوب الذي لم يحرق بالنار، وكان النبي يبني معهم اللَّبن والحجارة، وجعل له ثلاثة أبواب، وسقفه من الجريد ويعتبر ثاني أقدس أماكن العبادة عند المسلمين.

روى البخاري قصة بنائه في حديث طويل عن أنس بن مالك رضي الله عنه وفيه أن النبي: (أمر ببناء المسجد فأرسل إلى ملأ من بني النجار فجاؤوا، فقال: يا بني النجار ثامِنوني بحائطكم هذا، فقالوا: لا والله لا نطلب ثمنه إلا إلى الله، قال: فكان فيه ما أقول لكم، كانت فيه قبور المشركين، وكانت فيه خِرَب، وكان فيه نخل، فأمر رسول الله بقبور المشركين فنبشت، وبالخرب فسويت، وبالنخل فقطع، قال: فصفوا النخل قبلة المسجد وجعلوا عضادتيه (خشبتان مثبتتان على جانبي الباب) حجارة، قال: جعلوا ينقلون ذاك الصخر وهم يرتجزون، ورسول الله معهم يقولون: اللهم إنه لا خير إلا خير الآخرة فانصر الأنصار والمهاجرة) ولما ازدحم المسجد وكثر المسلمون قام النبي بتوسيعه، وذلك في السنة السابعة من الهجرة بعد عودته من خيبر فزاد في طوله عشرين ذراعاً وفي عرضه كذلك، وكان عثمان بن عفان رضي الله عنه هو الذي اشترى هذه البقعة التي أضافها النبي كما في سنن الترمذي ومسجد النبي هو المسجد الذي أسس على التقوى كما في صحيح مسلم. وفيه قال النبي: (صلاة في مسجدي هذا أفضل من ألف صلاة فيما سواه إلا المسجد الحرام) متفق عليه (فتح الباري وصحيح مسلم). وفيه أيضاً قال النبي: (من غدا إلى المسجد لا يريد إلا أن يتعلم خيراً أو يعلمه كان له كأجر حاج تاماً حجته) رواه الطبراني في المعجم الكبير وأبو نعيم في حلية الأولياء وهو حديث صحيح.

منبر النبي

قال النبي : (ما بين بيتي ومنبري روضة من رياض الجنة ومنبري على حوضي). صحيح البخاري ومسلم. قوله على حوضي: أي أنه يعاد هذا المنبر على حاله وينصب على حوضه وكان النبي يخطب أولاً إلى جذع نخلة ثم صنع له المنبر فصار يخطب عليه، روى البخاري في صحيحه (فتح الباري) عن جابر رضي الله عنه (أن النبي كان يقوم يوم الجمعة إلى شجرة أو نخلة فقالت امرأة من الأنصار أو رجل: يا رسول الله ألا نجعل لك منبراً؟ قال: إن شئتم. فجعلوا له منبراً، فلما كان يوم الجمعة دفع إلى المنبر فصاحت النخلة صياح الصبي، ثم نزل النبي فضمَّه إليه يئِنُّ أنين الصبي الذي يُسَكَّن قال: كانت تبكي على ما كانت تسمع من الذكر عندها). وأقيم بعد الجذع ماكنه أسطوانة تعرف بالإسطوانة المخلقة أي: المطيبة.

ولحرمة هذا المنبر جعل النبي إثم من حلف عنده -كاذباً- عظيماً، فقد روى الإمام أحمد في المسند عن أبي هريرة رضي الله عنه أن رسول الله قال: (لا يحلف عند هذا المنبر عبد ولا أمة على يمين آثمة ولو على سواك رطب إلا وجب له

النار) حديث صحيح.

الروضة

هي موضع في المسجد النبوي الشريف واقع بين المنبر وحجرة النبي . ومن فضلها ما رواه البخاري في صحيحه عن أبي هريرة رضي الله عنه أن النبي قال: (ما بين بيتي ومنبري روضة من رياض الجنة ومنبري على حوضي). وذرعها من المنبر إلى الحجرة ٥٣ ذراعاً، أي حوالي ٢٦ متراً ونصف متر.

الصُفّة

بعدما حُوِّلت القبلة إلى الكعبة أمر النبي بعمل سقف على الحائط الشمالي الذي صار مؤخر المسجد، وقد أعد هذا المكان لنزول الغرباء فيه ممن لا مأوى له ولا أهل وإليه ينسب أهل الصفة من الصحابة رضي الله عنهم.

الحجرة

هي حجرة السيدة عائشة رضي الله عنها، دُفِن فيها النبي بعد وفاته. ثم دفن فيها بعد ذلك أبو بكر الصديق رضي الله عنه سنة ١٣ هـ وكان رضي الله عنه قد أوصى عائشة أن يدفن إلى جانب رسول الله فلما توفي حفر له وجعل رأسه عند كتفي رسول الله.

ودفن فيها بعدهما عمر رضي الله عنه سنة ٢٤هـ إلى جانب الصديق، وكان قد استأذن عائشة في ذلك فأذنت له، روى قصة الاستئذان البخاري في صحيحه (فتح الباري)

صفة القبور

قبر النبي في جهة القبلة مقدماً. يليه خلفه قبر أبي بكر الصديق رضي الله عنه ورأسه عند منكب النبي . ويليه خلفه قبر عمر الفاروق رضي الله عنه، ورأسه عند منكب الصديق. كانت الحجرة الشريفة من جريد مستورة بمسوح الشعر، ثم بنى عمر بن الخطاب حائطاً قصيراً، ثم زاد فيه عمر بن عبد العزيز

في عهد الوليد بن عبد الملك أعاد عمر بن عبد العزيز بناء الحجرة بأحجار سوداء بعدما سقط عليهم الحائط، فبدت لهم قدم عمر بن الخطاب رضي الله عنه. كما في صحيح البخاري (فتح الباري). ثم جُدد جدار الحجرة الشريفة في عهد قايتباي (٨٨١هـ)

الحائط المُخَمَّس

هو جدار مرتفع عن الأرض بنحو ١٣ ذراعاً أي ستة أمتار ونصف، بناه عمر بن عبد العزيز سنة ٩١هـ حول الحجرة الشريفة، وسمّي مُخَمساً لأنه مكون من خمسة جدران وليس له باب، وجعله مخمساً حتى لا يشبه بالكعبة.

محاولات سرقة جسد النبي وصاحبيه

-1محاولة الحاكم العبيدي: الحاكم بأمر الله (توفي ٤١١ هـ) الأولى. أراد نقل أجسادهم إلى مصر، وكلف بذلك أبا الفتوح الحسن بن جعفر، فلم يُفق بعد أن جاءت ريح شديدة تدرحجت من قوتها الإبل والخيل، وهلك معها خلق من الناس، فكانت رادعاً لأبي الفتوح عن نبش القبور وانشرح صدره لذلك، واعتذر للحاكم بأمر الله بالريح. انظر تفصيلها في: وفاء الوفاء للسمهودي.

-2المحاولة الثانية للحاكم بأمر الله، فقد أرسل من ينبش قبر النبي ، فسكن داراً بجوار المسجد وحفر تحت الأرض فرأى الناس أنواراً وسُمع صائح يقول: أيها الناس إن نبيكم يُنبش ففتش الناس فوجدوهم وقتلوهم. المصدر السابق.

-3محاولة بعض ملوك النصارى عن طريق نصرانيين من المغاربة في سنة (٥٥٧هـ) في عهد الملك نور الدين زنكي. فقد رأى الملك في منامه النبي يقول أنجدني أنقذني من هذين -يشير إلى رجلين أشقرين- فتجهز وحج إلى المدينة في عشرين رجلاً ومعه مال كثير فوصل المدينة في (١٦ يوماً)، وكان الناس بالمدينة يأتون إليه يعطيهم من الصدقات، حتى أتى عليه أهل الناس بالمدينة كلهم، ولم يجد فيهم الرجلين اللذين رآهما في المنام، فسأل الناس هل بقي أحد؟ فذكروا له رجلين مغربيين غنيَّين يكثران من الصدقة على الناس وذكروا من صلاحهما وصلاتهما، فطلبهما فأتي بهما فوجدهما اللذين رآهما في المنام فسألهما فذكرا أنهما جاءا للحج وكان منزلهما برباط قرب الحجرة الشريفة، فذهب بهما إلى منزلهما فلم يجد فيه شيئاً مريباً وذكر الناس عنده من صلاحهما وعبادتهما فبقي السلطان يطوف في البيت بنفسه، فرفع

حصيراً فيه، فرأى سرداباً محفوراً ينتهي إلى قرب الحجرة الشريفة... فضربهما فاعترفا بحالهما الحقيقي وأنهما جاءا لسرقة جسد النبي ... فضرب رقابهما تحت الشباك الذي يلي الحجرة الشريفة انظر تفصيلاً أكثر في وفاء الوفا. وبعد هذه الحادثة، أمر السلطان نور الدين زنكي ببناء سور حول الحجرة الشريفة فحفر خندقاً عميقاً وصبّ فيه الرصاص.

-4محاولة جماعة من نصارى الشام، فإنهم دخلوا الحجاز وقتلوا الحجيج وأحرقوا مراكب المسلمين البحرية... ثم تحدثوا أنهم يريدون أخذ جسد النبي، فلما لم يكن بينهم وبين المدينة إلا مسيرة يوم لحقهم المسلمون -وكانوا بعيدين منهم بنحو مسيرة شهر ونصف- فقتلوا منهم وأسروا، وكانت آية عظيمة. انظر رحلة ابن جبير.

-5حاول جماعة من أهل حلب في القرن السابع إخراج جسد الشيخين أبي بكر وعمر رضي الله عنهما، ودفعا مالاً عظيماً لأمير المدينة فاتفقوا أن يدخلوا ليلاً فطلب الأميرُ شيخَ الخدام بالمسجد النبوي وهو شمس الدين صواب اللمطي، وأمره أن يفتح لهم الباب بالليل ويمكنهم مما أرادوا، فاهتم لذلك، فلما جاؤوه ليلاً وكانوا أربعين رجلاً فتح لهم ومعهم آلات الحفر والشموع قال شيخ الخدام: فوالله ما وصلوا المنبر حتى ابتلعتهم الأرض جميعهم بجميع ما كان معهم من الآلات ولم يبق لهم أثر وهذه الحكاية لا تعرف عن غير شمس الدين صواب، فإنه لم يشهدها أحد غيره، وأمر الأمير بكتمها ولم يحدث بها إلا أناساً قليلين، وصواب هذا شيخ صالح أثنى عليه السخاوي كما ذكر ذلك في التحفة اللطيفة، وذكر أن له قصة سيذكرها في ترجمة هارون بن عمر بن الزغب، ولم أجد ترجمته في المطبوع من هذا الكتاب، فالله أعلم بحقيقة الحال. وقد ذكر هذه القصة بتفصيل السمهودي في وفاء الوفا عن المحب الطبري. والله أعلم.

من البدع المتعلقة بزيارة المسجد النبوي

التمسح بشبابيك الحجرة الشريفة وتقبيلها وإلصاق الصدر والبطن بها. قال شيخ الإسلام (المجموع): "واتفق العلماء على أن من زار قبر النبي أو قبر غيره من الأنبياء والصالحين والصحابة وأهل البيت وغيرهم، أنه لا يتمسّح به ولا يقبله. بل ليس في الدنيا من الجمادات ما يشرع تقبيله إلا الحجر الأسود" لا يشرع الطواف بالحجرة الشريفة لأن الطواف عبادة ولم يشرع إلا حول الكعبة قال تعالى: وليطوفوا بالبيت العتيق. لذا يعد الطواف بالقبور أيا كانت شركا أكبرا ناقلا عن الملة.

توسعات المسجد النبوي عبر التاريخ

-1توسعة النبي سنة (٧هـ) بعد عودته من خيبر.

-2توسعة عمر بن الخطاب رضي الله عنه سنة (١٧هـ)، وبنى خارج المسجد رحبة مرتفعة عرفت باسم البطيحاء جعلها لمن أراد رفع صوته بشعر أو كلام أو غيره حفاظاً على حرمة المسجد.

-3توسعة عثمان بن عفان رضي الله عنه سنة (٢٩هـ)

-4توسعة الوليد بن عبد الملك الأموي (من سنة ٨٨هـ إلى ٩١هـ)

-5توسعة الخليفة المهدي العباسي (من سنة ١٦١هـ إلى ١٦٥هـ)

-6توسعة الأشرف قايتباي سنة ٨٨٨هـ إثر احتراق المسجد النبوي.

-7توسعة السلطان العثماني عبد المجيد (من سنة ١٢٦٥هـ إلى ١٢٧٧هـ)

-8توسعة الملك عبد العزيز آل سعود (من سنة ١٣٧٢هـ إلى ١٣٧٥هـ)

-9توسعة خادم الحرمين الشريفين الملك فهد بن عبد العزيز آل سعود (من سنة ١٤٠٦هـ إلى ١٤١٤هـ)

....

المصدر: موسوعة مساجد فى العالم

جامع القيروان



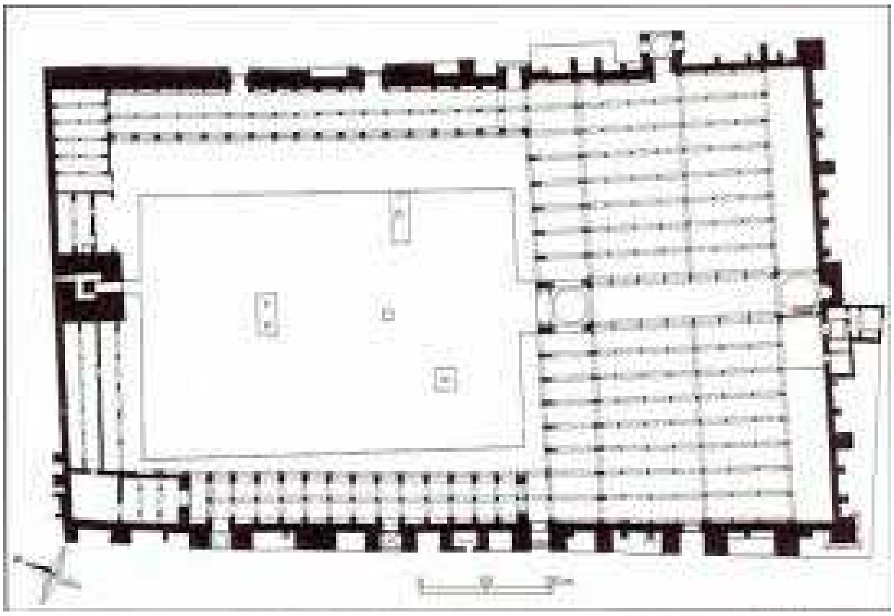
بقلم

أحمد المنسى ... مفتش آثار إسلامية.

المنشئ، تاريخ الإنشاء، الموقع:-

بَنى عقبة بن نافع مسجد القيروان، عام ٥٥هـ/٦٧٥م، فى مدينة القيروان.

التخطيط:-



يرجع الشكل العام الحالى للمسجد إلى عهد الدولة الأغلبية فى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى، فبعد تأسيسه على يد عقبة بن نافع أجريت عليه العديد من الإضافات والزيادات والتجديدات، إلى أن أعاد زيادة الله الأغلبى بناء المسجد فى سنة ٢٢١هـ/٨٣٦م.

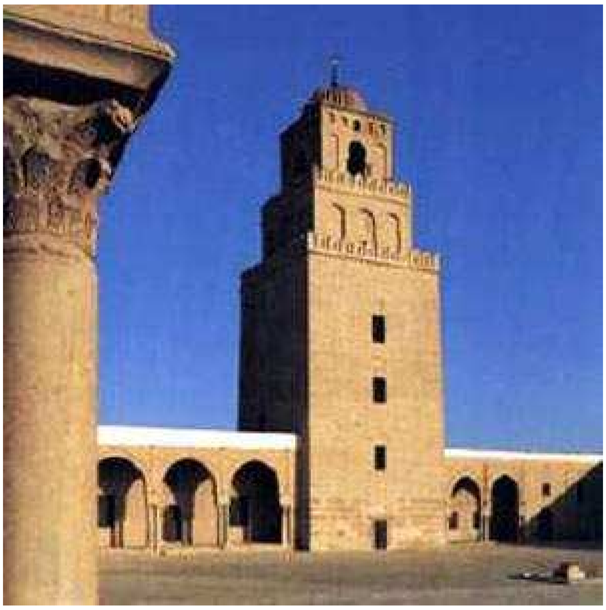
ويتكون المسجد من مساحة مستطيلة الشكل تنقسم إلى:

- صحن يحيط به أربعة أروقه أكبرهم رواق القبلة (بيت الصلاة) الذى أنشئ على يد زيادة الله وليس هشام بن عبد الملك.

ويتكون رواق القبلة من ١٧ بلاطة عمودية على جدار القبلة يتوسطها مجاز قاطع – وهو من السمات المعارية فى شمال أفريقية ورد إلى مصر عن طريق الدولة الفاطمية ونراه فى الجامع الأزهر وفى العديد من المساجد التى بنيت فى هذا العصر، وأهميته يبرز المحراب الرئيسى للمسجد- يتصدر ذلك الرواق قبة من جهة الصحن (قبة

البهو)وترجع إلى إبراهيم الثانى بن أحمد (٢٦١-٢٨٩هـ/٨٧٥-٩٠٢م) ، وينتهى بقبة من جهة جدار القبلة، والمحراب الرئيسى للمسجد هو محراب بارز يبرز عن سمت الجدار.

ويتكون الرواقان الجانبيان من بلاطتان عموديتان على رواق القبلة، وفى الجهة المقابلة لرواق القبلة يوجد الرواق الرابع ويتكون من رواقان موازيان لجدار القبلة، ويوجد فيه كتلة المدخل الرئيسى.



المأذنة:-

تتبع مأذنة جامع القيروان النظام المربع الذى تتميز به مآذن شمال أفريقيا، وهو مشتق عن نظام الأبراج الضخمة، وتتكون المأذنة من ثلاث مستويات، ويصل إرتفاعها إلى ٣١,٥ م.

القباب والأبواب:-

وبالمسجد خمسة قباب أحداهما مضلعة ذات تأثير رومانى، وللمسجد ثمانية أبوباب أربعة فى الشرق وأربعة فى الغرب.

كانت هذه إطلالة سريعة على جامع القيروان واحد من أهم مساجد المغرب العربى.



جامع عمرو بن العاص

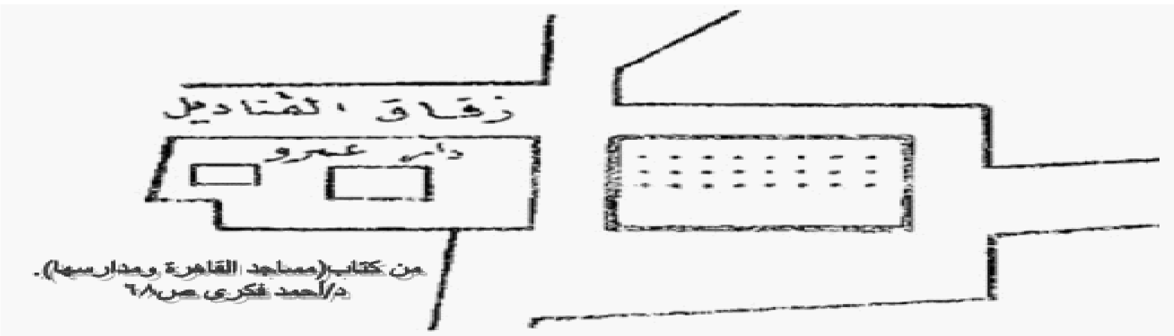
بقلم مصطفى اللبان.....باحث في اثار مصر



هوأول مسجد جامع أقيم فى مصر،لذا يسمى بالجامع العتيق ،وتاج الجوامع أنشأه بالفسطاط الصحابى الجليل عمرو بن العاص عام ٢١هـ .
وشارك فى تشييد هذا المسجد جمع من صحابة رسول الله (صلى الله عليه وسلم). منهم الزبير بن العوام،والمقداد ،وعبادة بن الصامت.(١). وابوالدرداء،وابوذر الغفارى، وأبو بصرة الغفارى ، ومحمية بن جزء الزبيدى، ونبيه بن صواب وغيرهم (٢).

ولا تقتصر أهمية جامع عمرو على انه أول جامع أنشأ بالديار المصرية ،فهو أيضاً أول جامعة اسلامية .... كما كان به بيت المال لايداع أموال اليتامى، وكانت تعقد فيه جلسات المحاكم لفض المنازعات الدينية والمدنية.(٣).

*مساحته وقت انشائه (٢٩x١٧ متراً) وسقفه من الجريد ولم يكن له صحن أو مئذنه أو محراب



— رسم تصورى لتخطيط مسجد عمرو سنة إنشائه (٢١ — ٦٤٢ م) عن محفوظات مصلحة الآثار .

----

(١)الفسطاط (النشأة –الازدهار- الانحسار) خالد عزب ص ١٤٨ الطبعة الأولى ١٩٩٨ م.
(٢)النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة –لابن تغرى بردى جـ١/ط ١- ١٩٢٩م/ص ٩٥
(٣) بين الآثار الاسلامية – حسن عبدالوهاب ص ٤

التجديدات والزيادات التى ألحقت بالجامع

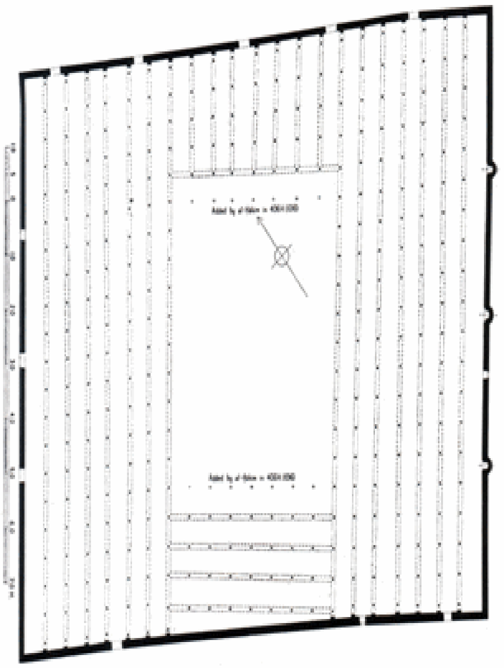
اول من زاد فى الجامع المذكور مسلمة بن مخلد الأنصارى أمير مصر أيام معاوية بن أبى سفيان سنة ثلاث وخمسين(٤) وكانت الزيادة من الناحية الشرقية حتى ضاق الطريق بينه وبين دار عمرو بن العاص.

والزيادة الثانية كانت فى عهد عبدالعزيز بن مروان فقد هدمه فى سنة تسع وسبعين من الهجرة...... وزاد فيه من ناحية الغرب (٥).

** وفى خلافة الوليد بن عبد الملك سنة ٩٣هـ . فى عهد الوالى(قرة بن شريك). أنشا محراب مجوف ومنبر خشبى وانشئ للجامع ٤ أبواب فى كل من الناحية الشرقية والغربية و٣ أبواب فى الجهة البحرية.

وزيد فى المسجد بغد ذلك زيادة هامة فى عهد صالح بن على العباسى سنة ثلاث وثلاثين ومائة (٧٥٠م) (٦).فقد أضاف إلى المسجد أربعة أروقة فى مؤخره مما زاد فى طول الجدارين الشرق والغربى أكثر من عشرين متراً.

**وفى عام ٢١٢هـ. فى عهد عبدالله بن طاهر والى مصر أيام الخليفة العباسى المأمون وصل الجامع الى مساحته الحالية.



رسم تخطيطى لجامع عمرو بن العاص

**وفى عهد الفاطميين:يصفه (ناصر خسرو) فى سفر نامه : بأنه زمن الخليفة المستنصر الفاطمى كان قائمًا على ٤٠٠عموداً من الرخام وجدران المحراب مغطى كله بألواح الرخام الابيض .
وفى سنة ٥٦٤هـ. لحق بجامع عمرو من جراء حريق الفسطاط أضرار بالغة أيام (شاور) وزير الخليفة(العاضد) فى آخر حكم الفاطميين..

** أما عندما أل ملك مصر الى صلاح الدين سنة ٥٦٨هـ . رمم الجامع وجدد بعض أجزائه.

----

(٤) النجوم الزاهرة جـ١/ ص ٦٨

(٥) مساجد مصر وأولياؤها الصالحون – سعاد ماهر جـ١

(٦). مساجد القاهرة ومدارسها د/ أحمد فكرى. ص٦٩.

**** فى سنة ٧٠٢هـ . حدث زلزال أضر بكثير من مبانى القاهرة فتشققت جدران الجامع وانفصلت أعمدته عن بعض..**

أحد الاعمدة الموجودة داخل جامع عمرو بن العاص



****وفى عهد الناصر محمد بن قلاوون عهد إلى الأمير سلار نائب السلطنة بتعمير المسجد والشبابيك الجصية بالواجهة الغربية ..**

**** فى سنة ١٢١٢هـ أمر مراد بك والى مصر باصلاح المسجد وغير اتجاه عقود الاروقة ، فجعلها عمودية على جدار القبلة وبذلك سدت الشبابيك.**
والمنارتان الباقيتان اليوم هما من أثار عمارته الت تمت فى أواخر شهر رمضان من نفس السنة.



صورة تاريخية من داخل جامع عمرو بن العاص يظهر فيها المنبر.

كما نلاحظ أن اتجاه عقود الاروقة عمودية على جدار القبلة وبذلك سدت الشبابيك..

وهذا حدث فى عهد مراد بك والى مصر فى سنة ١٢١٢هـ

ماذا تبقى من المسجد العتيق الذى بناه عمرو بن العاص ؟

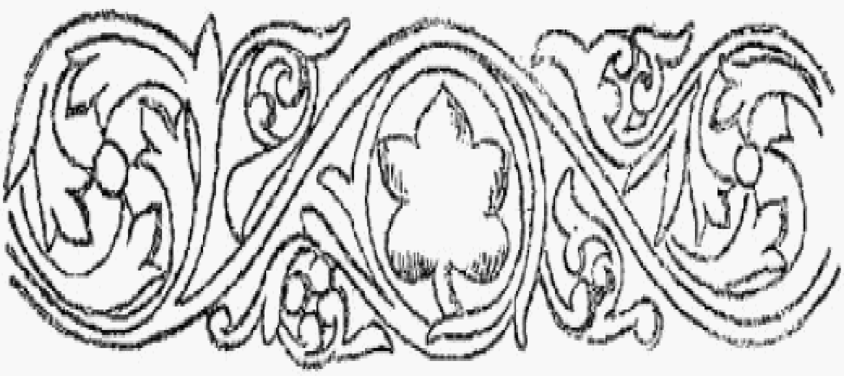
ثبت تاريخياً وأثريا انه لا يتبقى غير قليل من عمارة المسجد العتيق وزخرفته

وترجع اقدم العناصر الآثرية التى به الى عهد عبدالله بن طاهر.

منها:

زخرفة وسادات الجامع

هذا و قد تعددت الآراء والأبحاث لمحاولة الوصول الى ما كان عليه الجامع العتيق أول مسجد يبنى فى أفريقيا وكان أكثرها تحليلاً وعرضاً ما قام به د/ أحمد فكرى فى كتابه مساجد القاهرة ومدارسها (المدخل) حيث فند الأراء والمشروعات التى قام بها العلماء والباحثين محاولةً للوصول إلى المراحل التى مر بها جامع عمرو عبر العصور والأزمان.



ورقة عنب مزخرفة وعرف هذا النوع في الفن الهيلنسي والقبطي ،ولكنها تطورت وأصبحت من خصائص الزخرفة العربية.

ويظهر في الشكل السابق فرع نبات يمتد صعوداً وهبوطاً حيث يرسم أشباه دوائر هذه الدوائر مرة نجدها ورقة عنب من خمس شحمات ، ومرة نجدها بشكل يتالف من ثلاث وريقات منقبضة .

وما يميز هذه الزخارف ان الفرع لا يعرف بداينه ولا نهايته، ويمتد في حركة دائمة غير مستقرة.

من هو عمرو بن العاص (رضي الله عنه)

بقلم/ أحمد محمد حازم .. أخصائي ترميم ..المتحف القومي بالآسكندرية



عمرو بن العاص السهمي القرشي الكناني (٥٩٢م - ٦٨٢م)، أبو عبد الله، ابن سيد بني سهم من قريش العاص بن وائل السهمي وكان داهية من دهاة العرب، وصاحب رأي وفكر، وفارسا من الفرسان، أرسلته قريش قبل إسلامه إلى الحبشة ليطلب من النجاشي تسليمه المسلمين الذين هاجروا إلى الحبشة فرارا من الكفار وإعادتهم إلى مكة لمحاسبتهم وردهم عن دينهم الجديد فلم يستجب له النجاشي. وبعد إسلامه فتح مصر بعد أن قهر الروم وأصبح واليا عليها بعد أن عينه أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه.

نسبه

ابوه: وائل بن هاشم بن سعيد بن سهم عمرو هصيص بن كعب بن لؤي بن غالب بن فهر بن مالك بن النضر بن كنانة بن خزيمة بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان.

أمه : النابغة بنت خزيمة بن الحارث بن كلثوم بن حريش بن سواءة بن جوشن بن عمرو بن عبد الله بن خزيمة بن الحارث بن جلان بن عتيك بن أسلم بن يذكر بن عنزة بن أسد بن ربيعة بن نزار بن معد بن عدنان.

إسلامه

خل الإسلام في السنة الثامنة للهجرة بعد فشل قريش في غزوة الأحزاب، وقدم إلى المدينة المنورة مع خالد بن الوليد وعثمان بن طلحة مسلمين بعد مقاتلتهم الإسلام.

أوصافه

كان قصير القامة، قوي البنية، مرن الأعضاء تعود جسمه احتمال المشقة، وقد ساعده ذلك على أن يبرز في أفانين الفروسية والضرب بالسيف. كان عريض الصدر واسع ما بين المنكبين، له عينان ثاقبتان سريعتا التأثر بحالته سواء كان غاضبا أو فرحا، وفوقهما حاجبان غزيران، وكان أدعج (شديد سواد العين) أبلج (أبيض ما بين الحاجبين)، ودون ذلك فم واسع، كان يخضب لحيته بالسواد، وافر الهامة، وجهه ينم عن القوة من غير شدة وتلوح عليه لائحة البشر والأنس. كان خطيبا بليغا محبا للشعر ويطرب له.
عمرو قائدا حربيا وكانت أولى المهام التي أسندت إليه عقب إسلامه، حينما أرسله رسول الله "صلى الله عليه وسلم" ليفرق جمعا لقضاعة يريدون غزو المدينة المنورة، فسار عمرو على سرية "ذات السلاسل" في ثلاثمائة مجاهد، ولكن الأعداء كانوا أكثر عددا، فقام رسول الله "صلى الله عليه وسلم" بإمداده بمائتين من المهاجرين والأنصار برئاسة أبي عبيدة بن الجراح وفيهم أبو بكر وعمر، وأصر عمرو أن يبقى رئيسا على الجميع فقبل أبو عبيدة، وكتب الله النصر لجيش المسلمين بقيادة عمرو بن العاص وفر الأعداء ورفض عمرو أن يتبعهم المسلمون، كما رفض حين باتوا ليلتهم هناك أن يوقدوا نارا للتدفئة، وقد برر هذا الموقف بعد ذلك للرسول حين سأله أنه قال: " كرهت أن يتبعوهم فيكون لهم مدد فيعطفوا عليهم، وكرهت أن يوقدوا نارا فيرى عدوهم قلتهم "، فحمد الرسول الكريم حسن تدبيره وبعد وفاة الرسول "صلى الله عليه وسلم" وفي خلافة أبي بكر، قام بتوليته أميرا على واحد من الجيوش الأربعة التي اتجهت إلى بلاد الشام لفتحها، فانطلق عمرو بن العاص إلى فلسطين على رأس ثلاثة آلاف مجاهد، ثم وصله مدد آخر فأصبح عدد جيشه سبعة

آلاف مجاهد، وشارك في معركة اليرموك مع باقي الجيوش الإسلامية وذلك عقب وصول خالد بن الوليد من العراق بعد أن تغلب على جيوش الفرس، وبناء على اقتراح خالد بن الوليد تم توحيد الجيوش معا على أن يتولى كل قائد قيادة الجيش يوما من أيام المعركة، وبالفعل تمكنت الجيوش المسلمة من هزيمة جيش الروم في معركة اليرموك تحت قيادة خالد بن الوليد، وعمرو بن العاص وأبو عبيدة بن الجراح وغيرهم وتم فتح بلاد الشام، انتقل بعد ذلك عمرو بن العاص ليكمل مهامه في مدن فلسطين ففتح منها غزة، سبسطية، ونابلس ويبني وعمواس وبيت جيرين ويافا ورفح وكان عمر بن الخطاب إذا ذكر أمامه حصار بيت المقدس وما أبدى فيه عمرو بن العاص من براعة يقول: لقد رمينا "أرطبون الروم" "بأرطبون العرب."

ولاية مصر

خلال خلافة عمر بن الخطاب ولاه قيادة جيوش في فلسطين والأردن بعد موت يزيد بن أبي سفيان واثناء وجود عمر بن الخطاب بالقدس ليتسلم مفاتيحها استغل هذه الفرصه عمرو وطلب من عمر فتح مصر وقال له إن فتحتها فستكون قوة وعون للمسلمين ولكى تؤمن حدود الشام من هجمات الرومان ثم وافق عمر وولاه قيادة الحيش الذاهب لفتح مصر ففتحها. وأمره الخليفة عثمان بن عفان عليها لفترة ثم عزله عنها وولى عبد الله بن أبي السرح، وكان ذلك بدء الخلاف بين عمرو بن العاص وعثمان بن عفان وعاد بعدها عمرو إلى المدينة المنورة.

دوره في معركة صفين

بعد أن قتل عثمان بن عفان سار عمرو بن العاص إلى معاوية بن أبي سفيان وشهد معه معركة صفين ولما اشتدت الحرب على معاوية أشار عليه عمرو بن العاص بما عرف عليه من دهاء بطلب التحكيم ورفعت المصاحف طلبا للهدنة. ولما رضي علي بن أبي طالب بالتحكيم، وكل عمرو بن العاص حكما عن معاوية بن أبى سفيان كما ووكل أبو موسى الأشعري حكما عن علي بن أبي طالب.اتفق الحكمان أن يجتمع من بقي حيا من العشرة المبشرين بالجنة ويقرروا مصير قتلة عثمان، ولم يكن قد بقي منهم إلا سعد بن أبي وقاص وعلي بن أبي طالب وأسامة بن زيد. وهذا القرار لم ينفذه علي. ثم إن معاوية أرسله على جيش إلى مصر فأخذها من محمد بن أبي بكر ثم ولاه معاوية على مصر.

وفاته

توفي في مصر وله من العمر ثمانية وثمانون سنة ودفن قرب المقطم. ونقل الحافظ الذهبي في سير أعلام النبلاء عن وفاته: «لما احتضر عمرو بن العاص قال: " كيلوا مالي "، فكالوه فوجدوه إثنين وخمسين مدا، فقال: " من يأخذه بما فيه يا ليته كان بعرا "، ثم أمر الحرس فأحاطوا بقصره فقال بنوه: ما هذا؟ فقال: " ما ترون هذا يغني عني شيئا«."

»قال عمرو بن العاص عجبا لمن نزل به الموت وعقله معه كيف لا يصفه فلما نزل به الموت ذكره ابنه بقوله وقال: صفه. قال: " يا بني الموت أجل من أن يوصف ولكني سأصف لك أجدني كأن جبال رضوى على عنقي وكأن في جوفي الشوك وأجدني كأن نفسي يخرج من إبرة ". وقال: حين احتضر: " اللهم إنك أمرت بأمور ونهيت عن أمور تركنا كثيرا مما أمرت ورتعنا في كثير مما نهيت اللهم لا إله إلا أنت " ثم أخذ بإبهامه فلم يزل يهلل حتى فاض، جزع عمرو بن العاص عند الموت جزعا شديدا فقال ابنه عبد الله: ما هذا الجزع وقد كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يدنيك ويستعملك؟ قال: " أي بني قد كان ذلك وسأخبرك، إي والله ما أدري أحبا كان أم تألفا ولكن أشهد على رجلين أنه فارق الدنيا وهو يحبهما ابن سمية وابن أم عبد "، فلما جد به وضع يده موضع الأغلال من ذقنه وقال: " اللهم أمرتنا فتركنا ونهيتنا فركبنا ولا يسعنا إلا مغفرتك "، فكانت تلك هجيراه حتى مات«.

وذكر أبو العباس المبرد أنه لما حضرت الوفاة عمرو دخل عليه ابن عباس فقال: «دخلت على عمرو بن العاص وقد احتضر، فدخل عليه عبد الله بن عمرو فقال له: " يا عبد الله، خذ ذلك الصندوق "، فقال: لا حاجة لي فيه، قال: " إنه مملوء مالا "، قال: لا حاجة لي به، فقال عمرو: " ليته مملوء بعرا " قال: فقلت: يا أبا عبد الله، إنك كنت تقول: أشتهي أن أرى عاقلا يموت حتى أسأله كيف يجد فكيف تجدك؟ قال: " أجد السماء كأنها مطبقة على الأرض وأنا بينهما، وأراني كأنما أتنفس من خرم إبرة "، ثم قال: " اللهم خذ مني حتى ترضى ". ثم رفع يديه فقال: " اللهم أمرت فعصينا، ونهيت فركبنا فلا بريء فأعتذر، ولا قوي فأنتصر، ولكن لا إله إلا الله " ثلاثا، ثم فاظ.

التلوث الجوى
وتأثيره على المقتنيات المتحفية
Air Pollution

يكتبه أ/ محمود عبدالله محمد اخصائى وباحث فى ترميم الآثار بالمتحف القومى للحضاره المصريه

يتكون الهواء الجوى بصورة رئيسية من خليط من النيتروجين والأكسجين بنسبة ٤: ١ بالحجم بجانب كميات متراوحة من غازات أخرى، كما أنه يحتوى على كميات قليلة من مركبات كيميائية ناتجة عن نشاطات الإنسان المختلفة ويطلق على هذه المركبات غازات التلوث الجوى والتى يكون لها تأثير ضار على المعروضات المتحفية. كما يحتوى الهواء كذلك على السناج وهو حبيبات دقيقة من الكربون ينتج عن عمليات الاحتراق غير الكامل للوقود والتى تختلط مع الأتربة وتترسب على أسطح الآثار مؤدية إلى تغير اللون الأصلى للأثر وتشوه المظهر العام بجانب المساعدة على بعض عمليات التلف الأخرى إذ أنها تجذب الرطوبة من الجو وتشجع على التواجد الحشرى وتساعد على تأكل الألياف الحساسة مثل ألياف الريش. ويمكن لهواء المتاحف أن يحتوى على العديد من غازات التلوث الجوى بجانب الأتربة والسناج مثل ثانى أكسيد الكبريت ــ ثانى أكسيد النيتروجين ــ الأوزون ــ أبخرة حمض الخليك ــ أبخرة حمض الفورميك ــ الفورمالدهيد ــ مركبات عضوية متطايرة . ويكون المصدر الرئيسى لهذه الغازات الهواء الجوى الخارجي أو الغازات المنبعثه من بعض المواد التى تستخدم فى البناء أو كمواد للتنظيف أو بعض الطلاءات أو بعض المواد التى تستخدم فى عمل قواعد وحوامل للآثار . ومن أهم غازات التلوث الجوى التى تسبب العديد من الأضرار للآثار المتحفية:

(١) كبريتيد الهيدروجين H_2S :

وهو ينتج من تلف الخضراوات والحيوانات ويمكن التعرف عليه بالشم . وكذلك يمكن تواجد هذا الغاز كنتيجة لعمليات التقادم للعديد من المواد مثل النسيج، بعض اللواصق ، الاخشاب الصناعية ، الصوف ، الشعر ، الكاوتش ، بعض أنواع الصبغات .

ويتسبب هذا الغاز فى فقدان البريق للمعادن وتعرضها للصدأ خاصة الفضة التى يتكون عليها طبقة قاتمة تتحول ألى اللون الأسود بمرور الزمن، بجانب تأثيره على الألوان التى تستخدم فى تحضيرها معادن مثل أبيض الرصاص وأحمر الرصاص اللذان يتحولان للون الأسود نتيجة تكون كبرتييد الرصاص . كما أنه يتسبب فى تلف الصور الفوتوغرافية الأبيض والأسود والتى تستخدم مركبات الفضه فى طبعها .

(٢) ثانى أكسيد الكبريت SO_2 :

ينتج بصورة رئيسية كنتيجة لعمليات أحتراق الفحم والزيوت ويرجع تأثيره الضار إلى قدرته على الادمصاص بأسطح الآثار حيث يتفاعل مع الرطوبة الموجودة بالهواء، أو المدمصة بالأسطح نتيجة لوجود الأتربة ليعطى مركبات حامضية مثل حمض الكبريتيك وحمض الكبريتوز وهى أحماض غير متطايرة وبالتالى تظل ممدصة بالأسطح مما يعرض الأثر للعديد من الأضرار، خاصة فى حالة الآثار الجلدية التى تصبح فى حالة يطلق عليها العفن الأحمر (red rot) حيث يتحول السطح لمسحوق ويصبح له رائحة حامضية وترتفع قابليته للتقصف مع إمكانية ظهور شروخ بالسطح.

كذلك يكون له تأثير ضار مع الأثار الخشبية والحجارة و الورق الذى يؤدى إلى أصفراره وزيادة قابليته للتقصف.

(٣) المركبات العضوية:

العديد من المواد والخامات التى تستخدم فى المخازن وقاعات العرض المتحفية لها القدرة على إعطاء أبخـــرة مركبات عضوية تتراكم خلال العديد من السنوات خاصة داخل فتارين العرض المغلقة غير متجددة التهوية مســببة العديد من الأضرار للمعروضات . ومن أهم المواد التى تنبعث منها هذه المركبات العضوية الأخشاب ، مثل خشب البلوط وخشب الجوز الحلو اللذان ينبعث منهما كميات كبيرة من أبخرة حمض الخليك والتى يمكن بالتالى أن تهاجر إلى الآثار المتصلة بهذه الأخشاب. وكذا العديد من أنواع الطلاءات ، والبلاسيتك ، والكاوتش ، والمواد اللاصـــقة مثل خلات البولى فينيل والألواح الصناعية مثل خشب الأبلاكاج والحبيبى.

ومن أهم المركبات العضوية التى تسبب الضرر للآثار ، حمض الخليك الذى يسرع بعمليات الصدأ للمعـــادن خاصة الرصاص عن طريق تفاعلة مع الماء وثانى أكسيد الكربون لتكوين بلورات بيضاء من كربونات الرصاص. وكذا الفورمالدهيد الذى ينبعث من اللواصق المستخدمة فى ألواح الخشب الصناعية [يوريافورمالدهيــد – فينــول فورمالدهيد] والذى يسبب تكسير الروابط فى المواد السيلولوزية والبروتينات ، تغير بعض الألوان ، صدأ المعادن ، تكون بلورات من الأملاح على الآثار الزجاجية. ويمكن للفورمالدهيد أن ينتج أيضا من العمليات الحرارية لبعض أنواع الأخشاب . لذا فإنه من الهام أختبار المواد التى تستخدم فى المخازن وقاعات العرض قبل الاستخدام للتأكد من عدم أنبعاث أى مركبات منها قد تضر الآثار.

كما أنه من الضرورى أستخدام أحدى الوسائل الفعالة للتخلص من غازات التلوث التى يمكن أن توجد داخــل أماكن تواجد الآثار خاصة فتارين العرض المغلقة • ويمكن الوصول لذلك بأستخدام احدى نظم التحكم فـــى التلـــوث الجوى والتى تعتمد بصورة رئيسية على استخدام فحم نباتى منشط أو برمنجنات البوتاســيوم • والفحــم النبــاتى المنشط يصنع من خشب جوز الهند وهو يمتص غازات التلوث الجوى ولا يتفاعل معها كيميائيا لذا يتم تغيره على الأقل مره كل عام ، وقد أثبت كفاءة عاليه كمرشح فى حالة ثانى أكسيد النيتـــروجين ، ثـــانى أكســـيد الكبريـــت ، الأوزون ، الفورمالدهيد ، كبريتيد الهيدروجين – ويمكن الحصول على الفحم النباتى فى عدة صور قد تكون على هيئة ألواح أو على شكل قطع من النسيج الذى يوضع فى قاع فتارين العرض أو وحدات التخزين . أما برمنجانـــات البوتاسيوم وهو عبارة عن مادة صلبة تتفاعل مع غازات التلوث الجوى وبالتالى فأنها لا تمثل مصدر ثانى للتلـــوث وهى أقل فاعلية فى حالة تواجد الأوزون. ويمكن كذلك استخدام مادة السيلكاجيل وهى عبارة عن بلورات صلبة ذات فاعلية فى إزالة أنبعاثات الفورمالدهيد إلا أنها غير فعالة فى حالة أنبعاثات ثانى أكسيد النيتـــروجين وثـــانى أكســـيد الكبريت والأوزون. وفى حالة وجود آثار فضية أو صور تحتوى على مركبات الفضة يمكن استخدام قطن مشـــبع تماما بنترات الفضة التى تتفاعل مع كبريتيد الهيدروجين الموجود بالجو وتمنع تأثيره على المعروضات.

والمواد السابقة تكون ذات فاعلية مؤثرة فى حالة استخدامها داخل حيز مغلق لذا يراعى أن تتوفر فى فتـــارين العرض أو أماكن حفظ الآثار ما يلى للحصول على الفاعلية المطلوبة:

*استخدام فتارين أو حيز جيد الأحكام.

*استخدام أكبر سطح ممكن من المادة الماصة لنواتج التلوث الجوى.

*عزل المادة الماصة عن الاتصال المباشر بالآثار.

*استخدام وسيلة لقياس تركيز التلوث الجوى لتحديد موعد تغير المواد الماصة وذلك عند فقدانها لفاعليتها.

*تأمين حركة الهواء داخل الفتارين خاصة الكبيرة للتأكد من مروره على المواد الماصة.

ومن الأجهزة المستخدمة لتنقية الهواء جهاز Harthord 2000 AF- 3 الذى يستخدم للـــتخلص مـــن الأتربة وغازات التلوث الجوى وجراثيم الفطريات وكذا الغازات الحمضية والغازات المنبعثة من الطلاءات، حيـــث يمر الهواء على ثلاثة أنواع مختلفة من المرشحات. وهناك أيضا مرشحات Tsolaire التى تحتوى على المادة

الماصة لنواتج التلوث على شكل حبيبات مختلفة الألوان تقوم بامتصاص وحجز غازات التلـــوث (ثـــانى أكســيد النيتروجين ، ثانى أكسيد الكبريت ، كبريتيد الهيدروجين ، فورمالدهيد ، أنبعاثات معظم اللواصـــق والطـــلاءات والمذيبات)، ويمكن التعرف على الوقت المناسب للتغير عن طريق تغير ألوان هذه الحبيبات. ومرشح واحد من هذا النوع فى مساحة من ٢٠٠ – ٣٠٠ قدم٢ يمكن أن يستخدم بفاعلية لحوالى من ٦ إلى ٨ أشهر.

المراجع:

1- Appelbaum, Barbara

Guide to Environmental Protection of Collections, Sound View Press, Madison, 1991.

2- Barrette,B.
"Climate Control, The Egyptian Galleries at the Metropolitan Museum of Art", ICOM Committee for Conservation, 7th Trennial Meeting, Copenhagen, 1984.

3- Cassor , M.

Environmental Management , Guidelines for Museums and Galleries ,

for Museums and Galleries Concmission , 1997 – New Yorke .

4- Godish, Thad
Indoor Air Pollution Control, Lewis Publishers, 2002.

5- Harwey, R. and Freedland, C.
"Exhibition and Storage of Archaeological Wood",Archaeological Wood, Advance in Chemistry, Series 225, The American Chemical Society, Washington DC, 1990 .

6- Hatchfield, Pamela

Pollutants in the Museum Environment, Archetype Publications, London, 2002.

7- The Archival Company

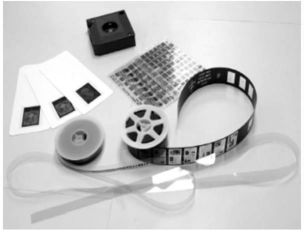
Archival Quality Materials for Restoration Conservation Preservation and Exhibition, The Archival Company, Massachusetts,2000-2001.

8- Thomson, Garry

The Museum Environment, Second Edition, Butterworth, Oxford, 2002.

[مقالة من كتاب النشرات العلمية– مطبوعات وزارة الآثارعن د/ ناديه لقمه استشارى الترميم]

المصغرات الفيلميه تراث ثقافى ج١





إعداد/ محمود سمير حسين

إخصائى ترميم بحفائر معابد الكرنك

مقدمه



ربما ينظر الآلاف من الناس إلى تاريخهم، على أن له ذاكرة مقروءة، في الوثائق والخطابات ودفاتر المؤرخين، أو حتى في البرديات وجداريات المعابد، ويغيب عن خاطرهم أن للتاريخ صورة متحركة، بالصوت واللحم والدم، على أشرطة السينما.

قليلون هم من يلتفتون إلى حقيقة التاريخ المتحركة هذه، فيفتشون عن الأشرطة التي سجلت قصص التاريخ، ويجتهدون في ردها إلى الحياة. هم يؤمنون بأن الصورة والصوت أقصر طريق إلى ذاكرة الأمة، وأطول عمراً من دفاتر التاريخ الورقية!



الهدف من الموضوع

يهدف الموضوع فى المقام الأول إلى التعريف بالوجه الآخر لصورة التاريخ ألا وهى الصورة المتحركة المتمثلة فى الأشرطة المرئية(الميكروفيلم) ومن ثم عرض العوامل المؤثرة فى تلف هذه الأشرطة وما ينتج عنها من تلف وتناول مراحل العلاج والصيانة لها

المصغرات الفيلمية



قارئ الميكروفيش

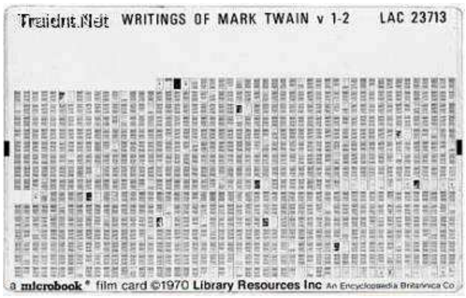
يشير مصطلح المصغرات الفيلمية إلى تصوير المواد الثقافية والإعلامية والمطبوعات، كالكتب والمجلات والصحف والوثائق والصور وغيرها من أحجامها الحقيقية إلى أحجام صغيرة جداً يصعب قراءتها بالعين المجردة .

وبعد ذلك يتم استرجاع المعلومات الموجودة فيها وتكبيرها إلى أحجامها الحقيقية أو أكبر عند الحاجة، عن طريق إظهارها على شاشة جهاز القارئ، أو قراءتها وطبعها مرة ثانية على الورق بواسطة جهاز القراءة

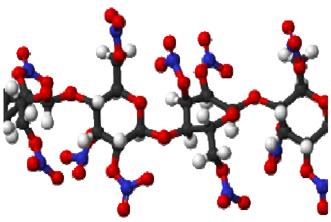
اهمية المصغرات الفيلمية

وترجع أهمية الأوعية الميكروفيلمية وبطاقات الميكروفيش فى أنها من أهم الوسائل التي تُستخدم في حفظ المخطوطات والمطبوعات النادرة والوثائق المهمَّة ، التي يخشى ضياعها أو تلفها مع كثرة التداول ومرور الزمن،بالإضافة إلى سهولة الاطلاع عليها وتداولها دون المساس بأصولها





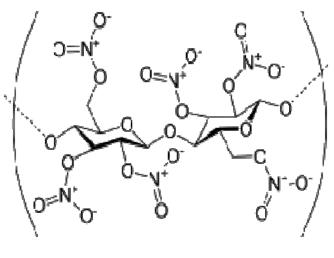
المواد الأساسية المكونة للمصغرات الفيلمية



مقطع من مادة نترات السلسلوز

أولا: أفلام نترات السليلوز:

أفلام نترات السليلوز المعروفة ب النيتروسليلوز ، أصبحت ذو شعبية في أواخر عام ١٨٨٠ بسبب خصائصها الفيزيائية مما جعلها مثالية للتصوير. في البداية ، وكانت تستخدم نترات السليولوز للتصوير الفوتوغرافي ، ولكنها كانت تستخدم ايضا لفيلم الأشعة السينية والأفلام السينمائية في أوائل عام ١٩٥٠.



تركيب مادة نترات السلسلوز

وكثيرا ما تواجه أفلام النترات مشكلة في المناولة والتخزين بالمتاحف حيث تُعَدُّ مادة نترات مادة غير مستقرة، يمكن أن تشتعل وتنفجر دون إنذار مسبق، خاصة إذا وصلت درجة الحرارة إلى ٤٠ درجة فوق الصفر. كما أن معدل إحتراق فيلم النيترو سليلوز يعادل ١٥ مرة بالنسبة لمعدل حتراق الخشب أضف إلى هذا عدم إمكانية إطفاء الحريق لأن المادة تنتج غازات سامة للإنسان تُغذي الحريق.وبسبب ذلك توقف تصنيع أفلام النيترو سليلوز عام ١٩٥١م.

ثانيا: أفلام خلات السليلوز

اسيتات السليولوز (المعروف أيضا باسم zylonite أو زيل) ، أول أعد في عام ١٨٦٥ ، هو استر خلات السليلوز. اسيتات السليولوز يستخدم كقاعدة الفيلم في التصوير الفوتوغرافي ، فيلم اسيتات السليولوز قدم في عام ١٩٣٤ كبديل لفيلم نترات السليولوزوالذى سبق الحديث، وتصنع من أشكال مختلفة من ألياف السليولوز المختلطة مع حمض الأسيتيك، وأنهيدريد الأسيتيك، بالإضافة إلى حمض الكبريتيك كعامل مساعد .

وقد تم تصنيع ثاني أسيتات السليولوز بمعرفة شركة كوداك، وذلك في الفترة من عام ١٩٢٥ إلى عام ١٩٤٠، ثم واصلت شركة أجفا صناعتها حتى عام ١٩٥٥. ثم حلت مادة ثالث أسيتات السليولوز الأكثر تحملاً تدريجياً محل مادة ثاني أسيتات السليولوز في أواخر الأربعينيات.

ولكنها عندما تتعرض للحرارة ورطوبة أو الأحماض في قاعدة الفيلم تبدأ في التدهور إلى حالة غير صالحة للاستعمال ، والإفراج عن حامض الخليك مع رائحة مميزة مما تسبب في حدوث ما يسمى مرض الخل.

ثالثا: أفلام البوليستر:

وتتكون طبقة المستحلب من مادة الجيلاتين التي تُعد أكثر عرضةً للتغير من مادة البوليستر المستخدمة كمادة أساسية، نظراً لأنها مادة ماصة للرطوبة وقد يصيبها التعفن في ظروف الرطوبة النسبية العالية.

رابعا: الأفلام المصنوعة من جيلاتين الفضة:

جيلاتين الفضة هو النوع الوحيد المعترف به لأغراض الحفظ أو أعمال ''الأرشيف'' . ويتم التقاط الصورة عن طريق تعريض مركبات الفضة للضوء.

والفيلم المصنوع من الفضة بالمعالجة بالماء هو النوع الوحيد الذي يعترف باستخدامه للأرشيف، حيث أن فيلم الفضة الجاف لا يتم تثبيته من خلال المعالجة الكيميائية والغسيل .

خامسا: الأفلام المصنوعة من الديازين:

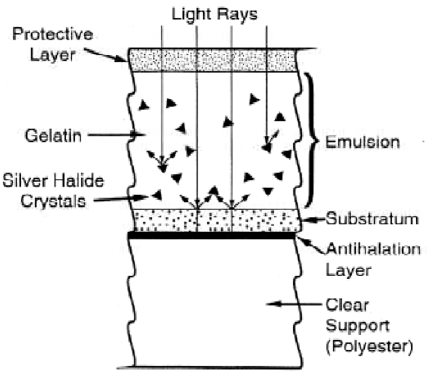
يُقصد بالديازين أملاح الديازونيوم المستخدمة في الطبقة المغلفة .ويتم مزج الأملاح بالصبغات لإنتاج الصورة. ونظراً لأن الديازين يتأثر بشدة بالأشعة فوق البنفسجية، خصوصاً في آلة القراءة، فإن هذا النوع من الأفلام يمكن أن تبهت ألوانه .

سادسا: الأفلام الكيسية :

إن كلمة كيسية مشتقة من الأكياس أو الفقاقيع التي تتكون عندما يتم تحميض الصورة من خلال التسخين، مما يتسبب فى تمدد جزيئات النيتروجين الموجودة في مادة الديازونيوم. وبعد ذلك تُستخدم الأشعة فوق البنفسجية للقضاء على الأملاح. وقد يتسبب الضغط فوق الفيلم في إتلاف الفقاقيع الحاملة للصورة، كما أن المعالجة الخاطئة قد تتسبب في انفجار الفقاقيع، مما يؤدي إلى تلف الصورة.

تركيب الشريط الفيلمى

المصغرات الفيلمية غير مستقرة بطبيعتها، وهي تتكون كما هو معروف من طبقاتٍ مختلفةٍ ومعقدةٍ. ويتكون الفيلم الأبيض والأسود من أربع إلى خمس طبقات:



- طبقة من الجيلاتين لحماية الصورة من الكشط،
- وطبقة تحتوى على مستحلب حساس للضوء من أملاح الفضة الموجودة فى مادة الجيلاتين،
- وطبقة من مادة لاصقة تعمل على لصق الصورة بالدعامة التى تحملها، وتُصنع هذه الدعامة من مادة أسيتيل السليولوز) كانت كافة الدعامات قبل عام ١٩٥١ تُصنع من مادة النيتروسليولوز أو النترات
- وطبقة أخرى خارجية من الجيلاتين تعمل على ثبات الأبعاد.

غير أن الأفلام الملونة أكثر تعقيداً من ذلك بكثير. فهى تتكون من تسع طبقات:

- طبقة الجيلاتين التي تمنع كشط الصورة،
- وطبقة من الجيلاتين الحساس للون الأزرق المحتوي على أملاح الفضة ووصلات الألوان،
- وفلتر أصفر يسمح بمرور الأشعة الخضراء والحمراء لكنه يمتص أية أشعة زرقاء لم تمتصها الطبقة الزرقاء،
- وطبقة حساسة للون الأخضر،
- وطبقة من الجيلاتين لمنع ترحيل الألوان،
- وطبقة حساسة للون الأحمر،
- وطبقة من مادة تجليد لاصقة, ودعامة مصنوعة من ثلاثى أسيتات السليولوز أو البوليستر وطبقة من الجيلاتين تعمل على ثبات الأبعاد,
- لايمكن أن تتلف الافلام الميكروفيلمية اذا ماروعيت الاصول الفنية العالمية في انتاجها الا نتيجة سوء التخزين وتعرضها للرطوبة والأتربة ودرجة الحرارة المرتفعة
- من مميزات الميكرو فيش سهولة الاستخدام و التداول لكونها بطاقة مسطحة الشكل و إمكانية تدوين المعلومات الخاصة باللقطات الفلمية المسجلة على الجزء العلوي كإسم المصدر و الكاتب و المقالة و المجلد و العدد و هذا يوفر الوقت للبحث عن المعلومات المطلوبة
- تمتاز الميكروفيش أيضا برخص ثمن التداول و هي تشغل حيزا صغيرا جدا و تعد البديل الأمثل عن الميكروفليم و خاصة لتدوزيع المجلات بكافة أنواعها.

طرق العرض والتخزين للمنسوجات الاثرية

هانى محمود حسن – باحث ترميم أثار

الحلقة الاولى.

مــاهيـة المتحـف

المتحف بأبسط أشكاله عبارة عن مبنى لايواء مجموعات من المعروضات بقصد الفحص والدراسة والتمتع ويوجد من يعرف المتحف بأنه مؤسسة تعليمية غير تجارية لا تهدف إلى رج معين سوى المردود التعليمى الجيد ، ومن هذه تعريف منظمة المتاحف الأمريكية (AAM) Museums The Amirecan Association Of الذى ينص على أن المتاحف هى أماكن لجمع التراث الإنسانى والطبيعى والحفاظ عليه وعرضة بغرض التعليم والثقافة . وكلمة متحف فى اللغة الإنجليزية تعنى Museum ، والفرنسية Musee ، والألمانية Museum ، ومما لا شك فيه أن أصل كلمة متحف يونانى ولها ارتباط وثيق بكلمة Musa التى تعنى سيد الجبل أو امراة جبليةوربما كان (الميوزيون Mouseion) عند الإغريق هو المكان المرتبط بأرباب الحكمة (Muses) الشقيقات التسع اللواتى يرعين الغناء والشعر والفنون والعلوم ' والمتحف فى المعجم الوسيط بضم الميم يعنى موضع التحف الفنية أو الأثرية ومجموعه متاحف . ويعرف المجلس الدولى للمتاحف (ICOM) المتحف بأنه مؤسسة تقام بشكل دائم بغرض حفظ المقتنيات الأثرية والفنية المختلفة ودراستها والتسامى بمختلف وسائل العرض والصيانة من أجل تحقيق المتعة ، والسرور فى نفوس الزائرين .
وقد عرفة أحد الباحثين العرب قائلا هو عبارة عن مبنى يحوي مجموعات من الأشياء ، ويفتح للمشاهدة والدراسة والتسلية ، وعرفة أيضا بأنه مؤسسة دائمة ، ليس هدفها الكسب المادي وإنما التعليم والترفيه. يعمل في هذه المؤسسة متعلمون كل في مجال تخصصه ، يتعاونون في العناية بما تحتويه من عينات ، ويعرضون منها ما هو مناسب للعرض ، وتفتح هذه المؤسسة أبوابها للجمهور حسب برنامج معين لكي يشاهدوا المعروضات ، كما تخصص هذه المؤسسة عددا من العاملين فيها للقيام بأبحاث حول ما لديها من العينات.

- **وتلعب المتاحف الآن دورا هاما في نشر التعليم إذا أن الدراسات والأبحاث قد أثبتت:**

(١) أن أسلوب الرؤية في المتحف ينقل إلى الغالبية من البالغين والأطفال عددا أكبر من الحقائق في وقت أقل وبأسلوب بسيط ، ومؤثر عما إذا كانت هذه الحقائق يعبر عنها بالكلام سواء المكتوب أو المنطوق ، وإلى هذا ترجع أهمية التليفزيون في نشر التعليم والتأثير في نفسية المشاهدين ، إذ أن صفات الجسم المرئية والملموسة. أي حقيقة وجوده يستحوذ على شعور المشاهدين فيزيد من تشوقهم وقدرتهم على هضم معلومات على درجة كبيرة من الدقة والتعقيد وتثبيتها في عقولهم.
(٢) كما أن أسلوب الرؤية في المتحف أو المعرض صالح لعرض مجموعة من الحقائق في وقت واحد في موضوع متشعب.
(٣) يوفر المتحف أيضا عروض مفيدة للتعاون الفعال في عملية الدراسة وينمي في الطلبة اتجاهات خاصة مثل حاتة الملاحظة والتفكير المنطقي و المسئولية وحب الجمال ، ورفع مستوى الذوق العام وقدرة المرء على تفهم مركزه في بيئته المحلية، ومدى عظم التطور التاريخي والحضاري والفني لبلدة بين أمم العالم.
ولذا يفضل المتحف على أي وسيلة أخري للدراسة إذ يوفر للناس تجارب كان لا يمكن الحصول

عليها في الماضي إلا في بيئتها ولم يكن هذا مسيرا إلا للقلة.

<u>وظائف المتحف Museum Functions</u>

إن الوظائف الأساسية لأي متحف كما يقول الدكتور " علي رضوان ". يجب أن تحدد على الوجه التالي:

(١) البحث العلمي "research"
(٢) الحفظ والصيانة والترميم **"Conservation and restoration"**
(٣) النشاط التربوي الثقافي **"Educational and cultural activity"**

ولكن هناك البعض الآخر يشير إلى أهم الخدمات التي تقوم بها في ست نقاط تتدرج في الأهمية بحيث تأخذ أهم نقطة في القائمة رقم واحد وأقل نقطة في الأهمية تأخذ رقم ستة:

(١) تقديم الخدمات التعليمية للمجتمع.
(٢) الحفاظ على التراث الحضاري والعلمي.
(٣) تفسير الحاضر أو الماضي للمجتمع.
(٤) تقديم الخبرات الفنية والجالية للمجتمع.
(٥) تشجيع التغييرات الاجتماعية المرجوة.
(٦) تهيئة الجو الترفيهي للمجتمع.

ولم يكن هذا الترتيب مرغوبا منه من قبل المنادين بأن تصبح الخبرات الفنية والجمالية في المتحف ذات أهمية قصوى ، إلى جانب أن هناك من يفضل أن تشجع المتاحف التغيرات الاجتماعية المرغوبة ، وتجعلها في قمة اهتماماتها ولكن للبيئة التي ينشأ فيها المتحف دور في تحديد أهمية الخدمات المذكورة آنفاً وإعادة تنظيمها حسب أهميتها للمجتمع الذي يخدمه المتحف.

يتضح مما سبق إستعراضه من خدمات أنه لابد وأن تمليك المتحف مجموعات تمثل مقتنيات المتحف ، وتصبح الوظيفة الأساسية للمتحف بعد ذلك هي جمع تلك الأشياء و ودراستها دراسة مستفيضة ، ومن ثم تسجيلها في سجلات المتحف وبطاقات التعريف ، وإصلاح المتاحف منها عن طريق الترقيم ، وتخزينها في أماكن أمينة ، مهيأة فنيا لتخزين المأثورات أو عرضها على الجمهور بتنظيم يفل إيصال المعلومات إلى الزائر بيسر وسهولة.

يقدم المتحف من خلال العرض خدمات تعليمية وثقافية يتمثل بتعريف الزوار بالمقتنيات وتاريخها وتركيبها وأماكن الحصول عليها ، كما يقدم دراسة مقارنة بين ما هو معروض وما هو موجود في الطبيعة عن طريق العرض الضوئي للمواقع التاريخية والأثرية والطبيعية.

- <u>تصميم المتحف Museum desining</u>

إن تصميم مباني المتحف تحتاج إلى دراسة مستفيضة لنوع ذلك المتحف وأهدافه والعرض المقام من أجله وأسلوب العرض المقترح في قاعاته.

فعندما يقترح بناء متحف – كبيرا كان أو صغيرا ، فإن هناك مسألة هامة يجب مراعاتها، وهي اختيار الموقع ، فإن بناء المتاحف أسلوب علمي وتقني يتعدى مفهوم الصالات ودور هات العرض ومكاتب الإدارة ، كما أن عملية الاستفادة من تصاميم متاحف أخرى نموذجية لا تجدي لأن مبناها المتاحف لا يمكن نسخها ، في مواقع أخرى دون دراسة لذلك الموقع وبيئته ومناخه ، حيث يجب الموازنة بين مساوئ ومحاسن كل منها بدقة وعناية .

وتصميم المتحف واختبار المكان المناسب يعتبر له أمرا على جانب كبير من الأهمية فلابد أن يكون المتحف وعناصره المعمارية مناسبة لما يضمه المتحف من معروضات وأن تكون قاعات العرض والحجرات الداخلية مؤهله فنيا وتصميما للغرض الذي أنشأت من أجله – ولهذا يمكن القول بأن تصميم المتحف يهدف في المقام الأول إلى صيانة وحماية المقتنيات المتحفية من التأثيرات الضارة لعوامل وأسباب التلف المختلفة ، وهذا يتم عن طريق الدقة في التصميم للعناصر

المعمارية للمتحف والتحكم في بيئتها الداخلية لوسائل الميكانيكية الحديثة التي تتيحها التقنيات الحديثة وخاصة داخل قاعات العرض.

ومن المفضل أن يكون المكان المحدد لإقامة المتحف أقل متاعب من هضبة الضوضاء والمواصلات ، وهي مشكلة حقيقية ومتزايدة ، مع جو غير محمل بالتراب والغازات التي إن كانت غير سامه فهي على الأقل كريهة ومنفره . وكذلك يجب أن يكون المتحف في منطقة يسهل الوصول إليها ، ولبناء المتاحف داخل الحدائق مزايا كثيرة منها الاختيار الكبير لمواقع متفرقة مما يقلل خطر الحريق ، ودرجة نسبية من الحماية من التراب ، والضوضاء ، والاهتزازات ، والغازات الضارة الناتجة من المحركات والآلات والمصانع ، والدخان من المنازل ومراكز التدفئة التابعة للبلدية التي تضر محتوياتها الكهربية بأعمال الفن ، وقد قيل أن الأشجار الكبيرة إذا كانت قريبة من البناء فإنها تمنع تسرب الضوء وبذلك تقلل من تأثيره على اللون .

وقد يتم المستقبل عن تغيرات جوهرية في نظرتها الحاضرة للمتاحف ، فإذا كان المهندس الذي يصمم أحدها يسمح في تصميمه بسهولة التعديل لما يستجد من مبتكرات وتطورات واحتمالات عملية ومجاليه ، فإن عملة سيكون هو الأصح والأكثر جمالا.

المراجع :-

(١) دوجلاس أ. ألان – المتحف ومهامه (دليل تنظيم المتاحف) ، ترجمة محمد حسن عبد الرحمن –القاهرة الجنسية المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ .

(٢) عبد الرحمن بن إبراهيم الشاعر –مقدمة فى تقنية المتاحف التعليمية –الرياض – المملكة العربية السعودية – عمادة شنئون المكتبات ، جامعة الملك سعود – ١٩٩٢، ط١ .

(٣) على رضوان –مذكرة من متاحف وحقائر – الفرقة الثالثة =كلية الآثار –جامعة القاهرة .

(٤) بشير هندى – المتاحف –سوريا –دمشق ،وزارة الثقافة –١٩٨٨.

(٥) المعجم الوسيط . مجمع اللغة العربية –القاهرة ١٩٨٥ .

(٧) سمية حسن محمد إبراهيم – أهمية المتحف في نشر التعليم – من المتحف – القاهرة – دار المعارف بدون تاريخ .

(٨) عبد الرحمن بن إبراهيم الشاعر – مقدمة من تقنية المتاحف التعليمية – عماده شؤون المكتبات – المملكة العربية السعودية – ط١ – ١٩٩٢ .

(٩) عبد الرحمن إبراهيم – مقدمة من تقنية المتاحف التعليمية – جامعة الملك سعود – المملكة العربية السعودية – ط١ – ١٩٩٢.

(١٠) برونو مولاجولي – عمارة المتحف (دليل تنظيم المتاحف) – ترجمة – محمد حسن عبد الرحمن القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٣.

(١) محمد عبد الهادي محمد – التقنية الحديثة في خدمة مكتبات المتاحف – مجلة كلية الآثار – العدد السادس – ١٩٩٥ – ص ١٩٩.

(١) محمد عبد القادر محمد – وجمعية حسن محمد – من المتاحف – القاهرة – دار المعارف١٩٩٠ .

The Capital of 21st Nome of Upper Egyptian Nomes

Emad Abdel Azeem Ashour Hafez

Assistant Lecturer / Faculty of Arts/History Dep.

Fayoum University/ Egypt .

- E-mail : Eaa02@fayoum.edu.eg
- Telephone (Faculty of Arts) 02/0846379326 .
- Fax: 02/0846379325

Abbreviations

- AEO : Gardiner (A.H) Anceint Egyptian Onomastica, 2 Vols Oxford,1947.
- BIFAO : Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale (Le Caire).
- DG; Gauthier (H) Dictionnaire des Nomes Géographiques 7 Vols , le Caire , 1925-1929.
- JEA : Journal of Egyptian Archaeology. Egypt Explor. Soc. (London).
- L Ä; Lexikon der Ägyptologie, 7 Vols. (Wiesbaden).

Abstract

Egypt divided into forty-two nome , of which twenty-two in Upper Egypt and twenty in Lower Egypt, and was the central system is the system prevailing in the management of the nomes, and was acting on behalf of the king in the management of each region governor, and this was the ruling as a master of every province and assisted by a group of senior staff and priests. it was all the nome of the capital was the most important cities, and are usually the capital, is the center of worship of the god's main provinces, nome 21st was a unique situation, so depending on the different borders during periods of ancient Egyptian, and control the lake to a large degree on the capabilities of its affairs, and led to different capital from one period to another.

Key Words :

Egyptian Nomes

Fayoum

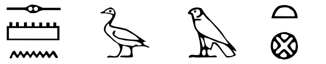
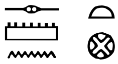
21st nome

Sanhoor

Shedet

El Lisht

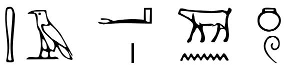
As a matter of fact , the Researchers' views have varied over the 21st Nome Capital , Their views covered the following three major areas : smn Hr, Sna xn , Sdt , respectively , As for as Daressy's view is

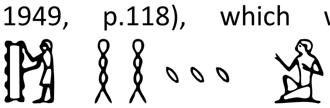
concerned , he thought that smn Hr ,written in the following formula  (Daressy, 1916, p.21) was the capital of the Nome 21st , Gauthier clarified that smn Hr was center of the god Khnum's the supreme deity in Sdt , and place of warship . Moreover, Gauthier thought that smn Hr was the capital of the northen part of Fayoum ; the present-day place of " Sanhoor " located in the northwest part of Fayoum Province. However, Daressy stressed that in was Abu-Seir mountain at the entry to Fayoum probably not far away from Dallas off Abu-Seir mountain in the Nile, More relevantly, Gauthier drove home the point that smn Hr was not situated far away from 21st nome. It was (DG, V,1925- 9 , p.37) It was given the following formula  in Dendereh's texts, since it was allocated to the worship of the deity Horus Khnum in the northen area of Fayoum (DG, V,1925- 9 , p.37) , Furthermore , some Egyptologists argue that the god Khnum , the local god in smn Hr but superior to the god Sobek become the supreme deity in the 21st nome as a whole , and Sobek Ra major smn Hr , and Horus the High

god in smn Hr (Well, 1936, p.134) .

With regard to Montet's opinion , he believed that smn Hr  , appearing in the mural decorations of Edfu Temple, was capital of 21st nome , in same vein , Montet also highlight that smn Hr , having no relations to the god Horus save for the geographical topographical ,had been devoted to the god Amun of Thebes , More significantly, smn Hr was the district of the deity Khnum whose monuments had totally disappered from that area . However , the desert places of Tarkhan , Kafr Ammar , and El-Riqqa , contained some deity's artifacts in the ancient places of worship (Montet, 1961, p. 195)

Additionally, some mortal inscriptions in the Edfu temple read " *Al Frafra Oasis , once blessed with the beauty of the god Khnum, the deity of smn Hr, was attached to the northern nar* " primarily referring to the 21st (Montet, 1961, p. 196).

. besides, both Helk (Helk , 1974, p 126) and Gomaà(Gomaà , 1986, p.376) concurred that *smn Hr* was the hub and capital of the 21st nome . Highly noteworthy is fact that some historians argued that " Sna xn"  was another capital thought to be the capital of nome, , given a disyllabic , though obscure and unknown (Steindorf ,1909, p . 865) , name of " Sna xn" had been depicted in Edfu temple list in the as yet enigmatic formula  (Montet, 1961, p. 195).

Over and above, Montet underscored that "bnw"  an agricultural province (Montet, 1961, p. 201)., was a sometimes capital of the 21st nome , Gardiner concurred with Montet in this idea (AEO, II, 1949, p.118), which was mentioned in Willbor papyrus along with a priest called  "peripheries maker / limbs creator" , that priest had been one of the god Khnum in the 21st nome (AEO, II, 1949, p.118), the as yet unspecified area .

More importantly, Butzer had the view that the capitals nomes in Upper Egypt had to be water-rich and economically flourishing districts for being religious, economic and political centers (Butzer ,1984, p. 930) that is why some Egyptologists confirmed that the capitals nomes of upper ancient Egypt straddled the Nile for a distance of 22 Kilometers, in like manner, the capitals nomes 12, 13, 19, 21, and 22 were selected depending on their political and economic roles (Butzer ,1984, p. 930.)

Judging from the above mentioned analysis " Sdt "  or " pr sbq " was one of the pivotal provinces in the 21st nome. Being the center of the deity Sobek's worship, " Sdt " present day Fayoum had been qualified to be the 21st nome capital where Kiman Faris is located (Wahyba, 1972, p. 350 & Sa'ady, 1991, p.58) According to many testimonies, the most important of which was the oracle of the deity Sobek of the region " Sdt " was he capital of the nome .

In addition, the researcher not stressed the " El Lisht " region was , in all probability , the region's capitals . Needless to say that "El Lisht " was the capital of the pharaonic Egypt during the reign of the 12th Dynasty . More relevantly paramount importance had been attached to "El Lisht " district even after declaring Thebes the new capital during the new kingdom, Moreover, "El Lisht" was the stronghold/ seat of power from which kings used to dispatch their deputies to the former capital, especially in the second intermediate period (Hayes, 1947, p. 10) .

At the end of the day, it can be inferred that nomes capitals had been relocated and moved from one district to another over different periods. Furthermore , the nature of the nome had an extra ordinarily influential role to play thanks to water level of the lake Qarun . suffice it to say hat changes in the water level of the lake led to the emergence of new provinces and the disappearance of old ones . this lake was the key water supply that made some areas flourish , whereas other areas inundated .

References

- AEO, II, 1949 : Gardiner (A.H) Anceint Egyptian Onomastica, 2 Vols Oxford
- Butzer ,1984: Butzer,K., "Siedlungs Geographie", *LÄ*, V. pp. 924- 33.
- Daressy, 1916, p.21; Daressy, G. , "L'Egypte Céleste ", *BIFAO*, 12, pp.1-34.
- DG, V,1925- 9: Gauthier (H) Dictionnaire des Nomes Géographiques 7 Vols , le Caire.
- Gomaà , 1986 : Gomaà, F., Die Besiedlung Ägyptens während des Mittleren Reiches 1.Oberägypten und das Fayyûm , Wiesbaden .
- Hayes, 1947: Hayes, W., " Horemkha'uef of Nekhen ad his Trip to It towe", *JEA*. 33, pp. 3-11.
- Helk , 1974 :Helk, W., Die Altägyptischen Gaue , Wiesbaden.
- L Ä; Lexikon der Ägyptologie, 7 Vols. (Wiesbaden).
- Montet, 1961 : Montet, P., Géographie d' Egypte Ancienne, Tome ll, Paris.
- Sa'ady, 1991, Sa'ady, H., Nomes 's Rulers in Paranoiac Egypt to be end of the Middle Kingdom , Alexandria . (in Arabic) .
- Steindorf ,1909, : Steindorf, G., Die Ägyptischen Gaue und ihre politische entwicklung , Leipzig .
- Wahyba, 1972: Wahyba, Egypt and the Ancient World , Historical and Geography, Cairo (in Arabic).
- Well, 1936 : Well, R ., "Bélier du Fayoum et 21 nome , de la haute Egypt " *BIFAO*, 36, pp.129 -143.

Cruciform or Lotus blossom ???!!!!

Senousy, M. A.

The Pottery is the best known of all the Meroitic products, which owe its fame to its quality, both of its texture and decoration creating a highly and independent artistic traditions. From the late Napatan period too little is known about its pottery to determine the development extent of this period, beside that the little pottery found in the early graves of Meroe is restricted to a small range of handmade jars, offering stands and braziers.

The Meroitic pottery production is indicated by the occurrence of polychrome paintings on its surface (5th- 4th century B.C.), which revive a style of New Kingdom origin (1570 B.C. approximately). By the 2nd century B.C., the large royal pottery workshops were functioned in Meroe under the influence of the imported upper Egyptian wares, which decorated with mingled style, uniting the traditional Egyptian motifs with some patterns borrowed from the Hellenistic Egyptian wares.



fig. 1: Black Pot with Cruciform ornament, from Faras, probably 3rd to 4th Century A.D., Oxford Ashmolean museum (1912.897).

The Meroitic pottery shows variety of motifs and forms with its floral designs, animals, birds and even its human figures, in addition to many other borrowed motifs from Egypt like the Udjat eyes (Horus Eye), Ankh signs (Life Key), winged and wingless cobras, vultures with spread wings,

dancing fauns and lion heads. The first example for these motifs is a pot from Faras with cruciform designs (fig. 1). This design may represent a stylized lotus blossom as Griffith suggests, and that has no relation to the Christian symbol, as many Meroitic pots were found in the graves at Faras with the same forms. Beside that, there is an example of the Greco-Roman forms and patterns of the Meroitic pottery is representing a painted sherd with a naked couple and lotus (fig. 2); the man is bearded, while the woman holds a large patterned object in front of her; this piece is a rare example of a narrative scene in the Meroitic pottery art, which was possibly meant to be erotic with its figures.

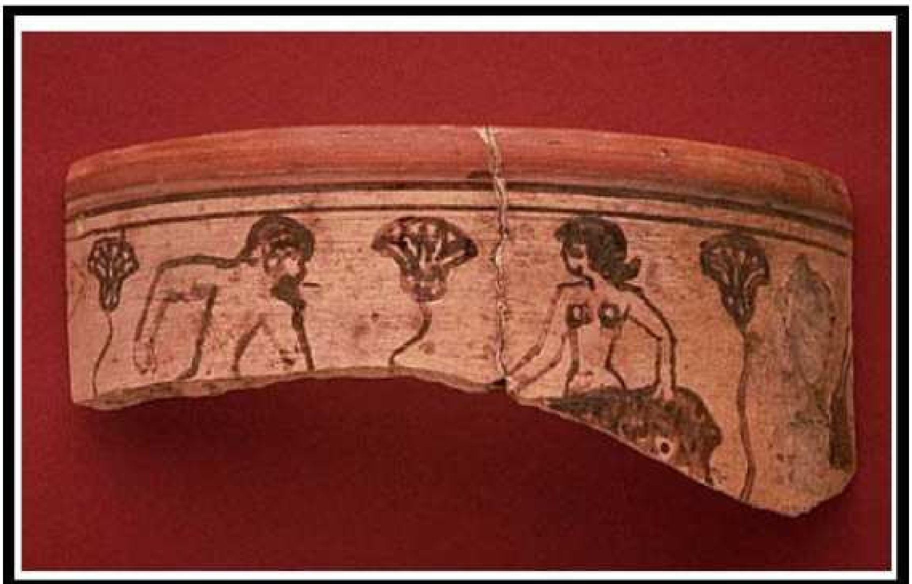


fig. 2: Pottery Sherd with scene of nacked couple, from Begarawiya-Sudan, Meroitic period, probably 2nd century B.C., Liverpool museum (49.47.840).

(There were two main spices of lotus or water lily indigenous to Egypt, the white Nymphaea lotus, and the blue Nymphaea cerulean. A third spice of lotus was introduced from Persia in the late period, which is represent the red or pink lotus Nelumbo nucifera, which is frequently appears on Hellenistic monuments and artifacts, as the lotus flower was the favorite subject for the design and decoration of bowls, goblets and other items.

In addition to that, the lotus is often depicted upon wine jars and its extract may have been used in wine for its milt narcotic qualities).

فريق عمل المجلة لهذا الشهر

رئيس التحرير

د/ نزيه سليمان

نائب رئيس التحرير

د/ عماد ابو طالب

الاعضـــــــاء

د/صفاء عبد الرؤوف .. مدرس مساعد تاريخ مصر القديمة

أ/ دعاء وجدي ...الباحثة في تاريخ واثار مصر القديمة

أ/ نورا مجدى....... الباحثة في تاريخ واثار مصر القديمة

أ/ مروه عبدالرازق محمد "ماجستير فى الآثار المصرية، وباحثة فى علم المصريات"

أ/ ريهام زكي..الباحثة في اثار وتاريخ مصر

أ/ أماني طه شلش..... مفتشة اثار

أ/ محمود حسين النوبي .مفتش اثار

أ/ هشام عبد المحسن الصغير....... مفتش اثار

أ/ أحمد المنسى مفتش أثار إسلامية

أ/ أحمد محمد حازم .. أخصائي ترميم

أ/ أحمد المنسى ... مفتش آثار إسلامية

أ/ مصطفى اللبان.....باحث في اثار مصر

أ/ محمود عبدالله محمد اخصائى وباحث فى ترميم الاثار بالمتحف القومى للحضاره المصريه

أ/ محمود سمير حسين إخصائى ترميم بحفائر معابد الكرنك

أ/ هانى محمود حسن – باحث ترميم أثار

أ/ محمد السنوسي .... مفتش اثار وباحث في اثار مصر

تابعونا

عبر الفيس بوك

https://www.facebook.com/Maniton

&

عبر قناتنا باليوتيوب

http://www.youtube.com/user/ManitonElsmanody

&

عبر بلوجر

http://journal-egptian-civilization.blogspot.com/